


The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

BOLETIN

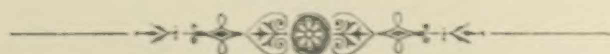
DE LA

Sociedad Española de Excursiones.

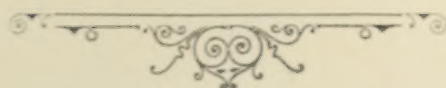
BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones



Arte · Arqueología · Historia.



TOMO XVIII

1910

MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

BOLETÍN DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVIII.—Primer trimestre.

Arte ∗ Arqueología ∗ Historia

MADRID.—1.º Marzo 1910.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Don Fortunato de Selgas.

Ha contribuido á la publicación de nuestro BOLETÍN con los interesantes artículos, modelo de investigación artística é histórica, que habrán leído con gusto nuestros lectores, y no contento con favorecernos en tan alto grado, todavía ha tenido empeño decidido en costear todos los grabados que van intercalados en su texto y gran parte de las láminas sueltas que los acompañan.

Como escritor afortunado y muy perito, y como protector generoso de nuestra Sociedad, merece D. Fortunato de Selgas la eterna gratitud de la misma.



Un monumento restaurado.

La iglesia de San Juan de Rabanera

en Soria.

Soria, como Avila y otras ciudades castellanas, conserva el sello arqueológico de los días de su pujanza en la Edad Media. Data el engrandecimiento de la ciudad ribereña del Duero de su repoblación por Alfonso VII, que con su fuero y privilegios le imprimió el carácter caballeresco, con el cual llega hasta los tiempos modernos. Ese engrandecimiento se refleja, como el de Avila, en los monumentos, y en los sorianos como en los avileses la característica que lo determina es románica. El estilo románico arraigó de tal manera en esas y otras poblaciones castellanas, que manteniéndose tenaz contra la corriente del ojival, presta á los comienzos de este nuevo estilo y á la consiguiente transición un marcado carácter románico.

Románicas son en Soria la vieja fábrica de la iglesia de Santo Tomé, hoy llamada de Santo Domingo, y la ruinosa de San Nicolás; románica la de San Juan de Rabanera, en cuyas bóvedas, como en las de San Nicolás, ya aparece la sólida crucería del nuevo estilo; románica es la filiación del originalísimo claustro y peregrina iglesia del monasterio de San Juan de Duero; románico también el claustro de la colegiata de San Pedro. En suma: pudo tanto y duró tanto en Soria el imperio del estilo románico, que no encontraréis allí fábrica alguna puramente ojival que competir pueda en importancia y riqueza con las señaladas. Solamente en época muy tardía del Renacimiento se levanta un monumento digno de aquéllos, aunque de índole muy diversa, pues corresponde á la arquitectura civil, el palacio de Gómara. Lo dicho viene á cuento para demostrar que Soria encierra una página interesante del estilo románico.

De ella puede servir de ejemplo la citada iglesia de San Juan de Rabanera, de la que nos ha movido á escribir estas líneas una feliz circunstancia que ha venido á avalorarla singularmente, y es que,

merced al noble esfuerzo de un soriano ilustre, esa fábrica ha sido restaurada de un modo tan inteligente, que su interés artístico arqueológico se ve acrecentado sobremanera, siendo hoy uno de los monumentos sorianos más merecedores de atención y estudio

El ilustre restaurador de esa iglesia es D. Teodoro Ramírez, individuo de la Comisión de Monumentos de Soria y de la de excavaciones de Numancia, Académico correspondiente de la de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando, y autor de un libro titulado *Arquitectura Románica en Soria* (Soria, 1894), prueba notable de su amor á la tierra natal y de su competencia.

Para apreciar su obra de restauración es menester primero hacerse cargo de cómo llegó hasta nuestros días la iglesia de San Juan de Rabanera, desfigurada por los últimos siglos innovadores, XVI, XVII y XVIII. El caso pide detenida noticia y descripción detallada.

I

Haríamos ante todo historia del monumento si ella fuese conocida; pero el silencio de los historiadores eclesiásticos y locales en ese punto y la falta de documentos en el propio archivo parroquial no permiten consignar dato alguno.

El Sr. Rabal, en su libro titulado *Soria* (1) dice que la iglesia de San Juan, situada «cerca de la puerta de Rabanera, en la manzana Norte..., no figura en el censo de las parroquias de Alfonso *el Sabio*», de donde deduce que la fábrica data del siglo XIII al XIV, prestando más fe á un documento en el que acaso se mencione tal iglesia bajo otra advocación, que á la fisonomía artística del monumento, que es dato fehaciente; bien que aun sin esto la incluye entre las treinta y siete parroquias primitivas de Soria y supone que esa primitiva no es la actual.

El nombre *Rabanera* debe ser geográfico, y de los tres pueblos castellanos que vemos llevan ese nombre, apellidados uno de Cameros, en la provincia de Logroño, otro del Campo, en la de Soria al Sur, y otro del Pinar, en la de Burgos, ambos de la diócesis de Osma, no podemos precisar de cuál de ellas tomó nombre el *Arciprestazgo de Ra*

(1) De la colección España: *Sus monumentos y artes, su naturaleza é historia*, página 264.

banera, de que habla Loperráez en su *Descripción histórica del Obispado de Osma* (1), y de donde verosímilmente se originara la fundación de la iglesia que nos ocupa. Dicho Arciprestazgo confinaba al Norte con el de Burgos, al Sur con el de Sigüenza, al Oriente con los de Campo y Gómara y al Poniente con los de Cabrejos, Calatañazor y Andaluz. Quizá algún investigador de la Historia eclesiástica halle en el archivo catedral de Osma los datos necesarios para precisarlo.

Hasta los días presentes no ha merecido la iglesia de San Juan de Rabanera ser registrada y señalada como elemento importante en la historia de nuestra arquitectura. Hízolo primero describiéndola acertadamente el mismo Sr. Ramírez (2), y lo ha puntualizado incluyéndola en el grupo de monumentos románico-castellano el arquitecto D. Vicente Lampérez en su reciente magistral *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* (3).

Uno y otro estudio de la iglesia de San Juan de Rabanera son anteriores á su restauración, y como ésta, por los descubrimientos á que ha dado lugar de partes importantes de la fábrica y trozos decorativos de singular valor, que estaban ocultos, desfigurados ó despedazados, ha venido á devolver su fisonomía primitiva al monumento, de aquí que éste, acrecentado su interés, pida un nuevo estudio que lo declare y que, á lo menos, en esbozo deseamos hacer aquí.

Para puntualizar lo nuevo, menester es tener en cuenta las descripciones de lo anteriormente modificado hechas por los Sres. Ramírez y Lampérez, mas los grabados con que acompaña la suya el segundo, que amablemente nos ha autorizado para reproducirlos, y por los cuales podrán apreciarse la vista que ofrecía el interior y el trazado que presentaba la planta. Todo ello servirá á maravilla para conocer cómo con las mudanzas del tiempo vino á quedar tal fábrica al cabo de las modificaciones, mutilaciones y adiciones en ella introducidas desde el siglo XVI y singularmente en el innovador siglo XVIII, y así poder apreciar mejor el avance que supone, para conocer la pristina fisonomía del monumento, su restauración.

Aun desfigurado como estaba estimóle el Sr. Lampérez como «uno de los más interesantes ejemplares de la ciudad», singularmente por

(1) Tomo II, pág. 170.
(2) *Arquitectura románica en Soria*, págs. 28 á 31.
(3) Tomo II (Madrid, 1908), págs. 508 y 509.

la cúpula semiesférica, al modo bizantino, «cortada por los planos verticales de cabeza de las cuatro trompas», de lo cual hizo particular mención, acompañada de un dibujo suyo (1).

«De planta en forma de cruz latina, escribió el Sr. Ramírez, alza sus muros de sillares, con aparejo medio, á que fueron tan aficionados los artífices románicos. Desembarazadamente se extienden al exterior los brazos del crucero; el del Sur con toda la sencillez con que lo ejecutó el artista del siglo XII, flanqueado por prismáticos contrafuertes, rompiendo la monotonía de su desnuda faz las impostas, en que se apean las gruesas cuñas que cierran en semicírculo el hueco de una ventana, encuadrado por columnitas», y terminando en tímpano, al que sirve de remate un león. Destaca «el hermosísimo ábside semicircular, escribe el Sr. Lampérez, con contrafuertes en forma de pilastras estriadas, de pronunciado sabor clásico, y dos ventanas de arco apuntado, á más de dos huecos ajimezados, cuajados de rosetones y molduras». Y uno de estos huecos, el del Sur, había sido bárbaramente perforado para abrir una ventana cuadrada. El Sr. Lampérez completa su descripción de la parte exterior románica, que es la interesante, del modo siguiente: «Corona el conjunto una linterna cuadrada; su falta de estilo denota una substitución: muy verosímilmente allí lució hasta el siglo XVII una cúpula, acaso con cubierta pétrea escamada». No olvidó por su parte el Sr. Ramírez un detalle interesante románico: una portada que «en el muro Sur se encuentra, tapiada y arrinconada por posterior capilla», con sus archivoltas, una abocelada, otra adornada con arquerías entrecruzadas, ambas archivoltas sustentadas por capiteles de hojas y el tímpano decorado con florones, como es corriente en el románico soriano. «La situación de esta puerta, añade el Sr. Ramírez, en el muro Sur, y no en el de Poniente, á los pies de la nave y en su eje, indica que la iglesia es más moderna que la calle, y que se le dió aquel ingreso para servicio y comodidad de la de los Caballeros, aunque las casas que en ella se encuentran hoy sean todas posteriores».

En cuanto al interior, el Sr. Lampérez creyó darse cuenta cabal de la planta primitiva, por el plano que le remitió el señor Ibáñez, y creyéndola de un solo ábside halló á esta iglesia analogía con las románicas catalanas y estimola excepcional en el grupo castellano.

(1) *Historia*, pág. 372 y fig. 231.

Por lo demás, la descripción que hace se ajusta bien á la estructura de la fábrica. «La cabecera, dice, se compone de un tramo cuadrado, cubierto con bóveda de crucería, y un ábside semicircular, con columnas (una en el eje) que sostienen una bóveda nervada, con plementos gallonados», y en una nota hace la salvedad de que no se atreve á asegurar este extremo y que tal forma no fuese debida á un excesivo encalamiento. ¡Tal estaba la iglesia de desfigurada! «De los brazos del crucero, añade, uno sólo está completo (el del Sur), con cañón apuntado. El mayor de la cruz fué totalmente remodernado con feísimas bóvedas de arista y otros elementos del *greco-romano* más infeliz».

«El crucero constituye, con el ábside, el mayor título al interés que encierra la iglesia. Por trompas cónicas, cuyos trompilones son capiteles, y cuyos arcos de cabeza están ricamente decorados, se obtiene la planta octogonal, circuída con una imposta: suben ocho planos verticales, apenas amagados, pues pronto se penetran en la cúpula semiesférica, sin nervios. El ejemplar es único por estos caracteres»...

En suma; tal como estaba desfigurada la iglesia, presumían al verla ojos peritos lo que había sido y el interés que ofrecer podía.

II

Hallábase cubierto el ábside por un enorme retablo de talla dorada y pinturas de gusto plateresco, de mediano interés. Viéndolo el autor de estas líneas con sus amigos D. Teodoro Ramírez y el arquitecto D. Manuel Aníbal Alvarez, indicó éste la conveniencia de quitarlo, pues que estaba cubriendo un trozo arquitectónico que de cierto no se hizo para cubrirlo y donde estaban los ventanales, que cegados aparecían al exterior. Para dar luz al altar y retablo debía haberse abierto la dicha ventana cuadrada que había acabado de desfigurar el ábside.

Reconocimos por entre los huecos que dejaba el retablo la arquitectura por él cubierta, y hallamos labradas impostas y otros indicios de que merecía la pena lo cubierto de ser vuelto á sacar á luz.

Encalado todo lo demás hasta la cúpula inclusive; cortadas las columnas de los pilares y apeadas por grandes y feos mensulones,



Brazo Sur del Crucero



Interior Restaurado

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

bien apreciables en la vista del interior, causaba lástima tal conjunto y tentaba el deseo de poner manos en la restauración de tal monumento. No bastaron para ello los buenos deseos de la autoridad eclesiástica, por todos nosotros advertida é informada; y pasó tiempo.

El Sr. Ramírez, que siente como pocos el amor á los monumentos de su tierra natal y en especial á San Juan de Rabanera, por haber sido su feligrés, se propuso hace dos años acometer por su cuenta di-



(Fotografía del Sr. Olavarría.)

Interior de la iglesia antes de su restauración.

(De la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, por V. Lampérez.)

cha restauración, y convenientemente autorizado, empezó por hacer limpiar el ala derecha ó Sur del crucero, la cual se conserva más entera que la del lado opuesto, donde en el siglo XVII fué abierta una capilla, y vió, y vimos con asombro los amantes de estas cosas que en Soria estábamos, que cubierto por un retablo y por gruesa capa de yeso había estado oculto y salía á luz un ábside lateral pequeño, cuyo hueco, esbelto y perfilado en elegante arco apuntado, estaba ricamente decorado con una faja de ornamentación exquisita esculpida en la piedra.

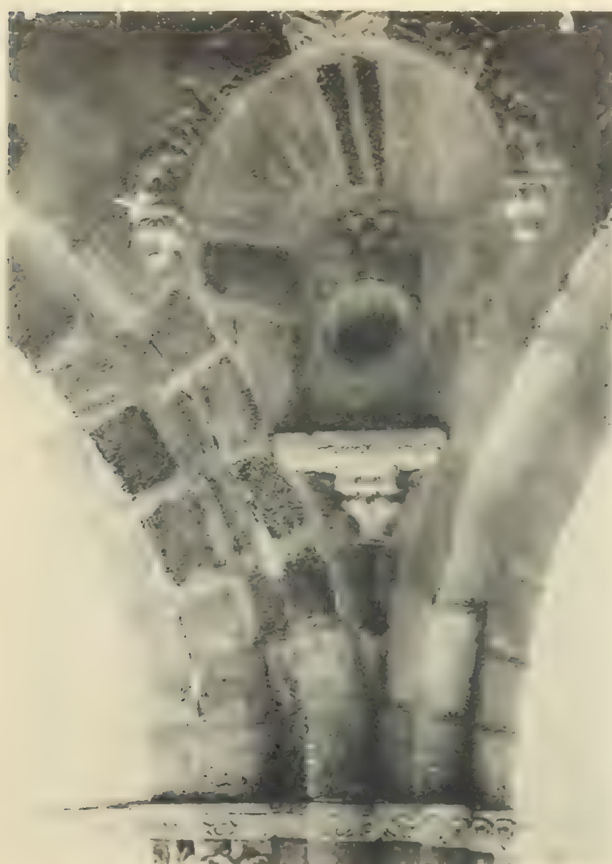
En el mismo muro, en su parte alta y junto á una imposta ornamental, se descubrió un resto de pintura mural de mucho carácter, con tres cabezas de mujer, bien delineadas, cuyo estilo corresponde al pictórico del siglo XIV. Una vez limpia este ala del crucero, trasladó á su liso muro de fondo, cuidando de no tapar la ventana que hay en lo alto, el enorme retablo ya dicho del siglo XVI, que ocupaba y tapaba el ábside principal de la iglesia, apareciendo éste entonces con su fisonomía propia, que cambió por cierto la del recinto.

Dos rasgados ventanales, de antiguo cegados, difundieron nueva luz, y robustas arcadas con sus columnillas de bien labrados capiteles, apoyados en una imposta decorada al modo bizantino, mostraron el interesante conjunto de la traza primitiva. Es un ábside al modo románico, pero construído en los días de la transición de este estilo al ojival, en el siglo XIII. Corresponde, por tanto, á los tiempos en que el retablo era todavía pequeño, á modo de tríptico, que se eleva sobre la mesa del altar, y por lo tanto, los ábsides por donde recibían luz directa las iglesias no se cubrían, como desde el siglo XV, con esos retablos colosales de traza arquitectónica y de varios cuerpos. Con quitar el retablo del siglo XVI habia dado el Sr. Ramírez el primer paso para volver la iglesia á su genuino carácter. La bóveda del dicho ábside estaba rellena de yeso. Quitado éste, se vió cómo en efecto su estructura, con profundos gallones entre sus gruesas y robustas nervaduras, era cual presumió el Sr. Lampérez. Continuando las arcadas á que corresponden las dos ventanas, quedaban como al exterior dos huecos ciegos, uno á la izquierda cubierto de yeso, otro á la derecha, en el que, según queda dicho, la piedra había sido bárbaramente perforada en tiempos modernos para abrir la ventana cuadrada, que al exterior cortaba el originalísimo adorno de este lado del ábside.

Limpiado el hueco de la izquierda apareció en él una imagen en relieve policromada, arcáica é importante, del apóstol San Pedro, con aureola radiada.

Al otro lado, una vez tapada la ventana y hábilmente restaurada la ornamentación exterior, pudo ser colocada en el hueco otra imagen análoga, que utilizada como material para un relleno, fué hallada en otro sitio de la misma fábrica.

Todavía, en el trozo de ella que une el ábside con el crucero, fué









Trompas de la cúpula

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

descubierta al lado derecho una arquería, continuación de la anterior, con huecos, que debieran estar asimismo ocupados por figuras de relieve. ¡Lástima que la arquería igual del lado opuesto fuese destruída en el siglo XVI para levantar un monumento sepulcral!

En el curso de la restauración, fué descubierta en el ala izquierda del crucero otra capilla absidal, menos importante, de menos altura su arco apuntado que la del lado opuesto, y la bóveda apuntada del brazo Norte del crucero, oculta por una falsa bóveda de medio cañón.

Prolongadas hasta el suelo las columnas de los pilares que habían sido cortadas y restablecidas sus basas, fueron limpiados los capiteles, en los que el gusto arábigo alterna con el cristiano. Los arquillos de las trompas de labor historiada interesantísima, la imposta ornamentada del octógono de que arranca la cúpula y ésta que apareció lisa contra lo que esperábamos, todo fué cuidadosamente desenjabelgado y limpiado.

III

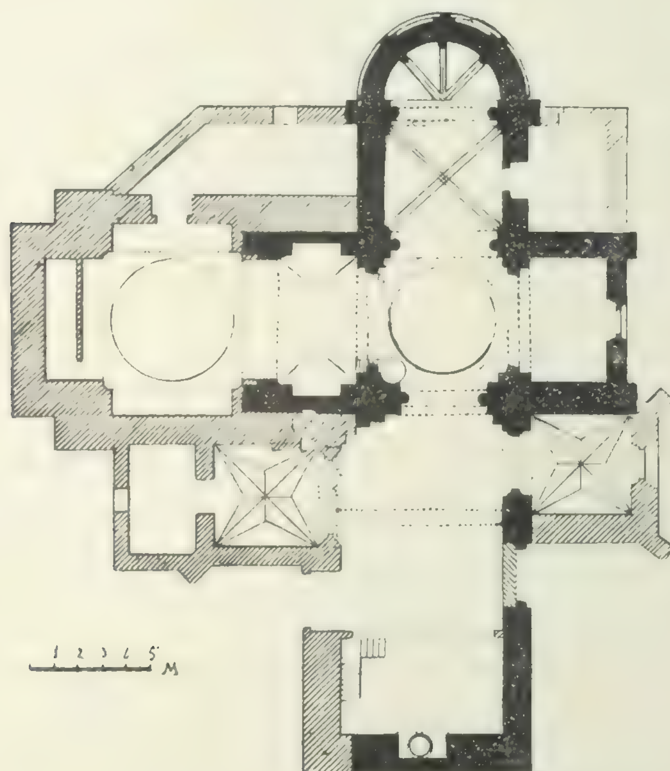
Devuelta de este modo por el Sr. Ramírez su fisonomía primitiva á la iglesia románica, aprécíase hoy que lo que de ésta se conserva es: ábside, crucero, menos el muro de fondo del brazo Norte donde se abre la capilla grande, y el muro Sur de la nave, donde está la portada lateral, que corresponde á la del Norte. Esta es harto sencilla y apuntada, del siglo XV, época á que pertenecen también las dos capillas con bóvedas de crucería, inmediatas á estas puertas. Otra capilla hay, la mayor de todas, que se abre al fondo del brazo Norte del crucero, cuyo muro fué deshecho para darle entrada. Dicha capilla, de clásico estilo, con cúpula, debió ser levantada en el siglo decimoséptimo, y en ella se conserva y venera un magnífico crucifijo de talla, que se dice fué traído de Italia, y es, en efecto, obra excelente de algún maestro italiano del Renacimiento.

Una particularidad de esta iglesia románica, bien apreciable desde que se han prolongado y completado pilares y columnas, es que el ábside no está á eje con la nave, lo cual no debe atribuirse al intento de sujetarse á un simbolismo observado en algunas otras iglesias, sino á un defecto de trazado ó de replanteo.

También es de notar que dichas dos capillitas absidales sean dis-

tintas, más importante la de la derecha; y aunque la de la izquierda tenía medio destruídos sus capiteles y picados los adornos de su arco para adaptar un retablo barroco, se ve que el estilo de ambas es el mismo.

Otra particularidad del ábside principal es el de tener dos ventanas en vez de tres, como es corriente, siendo su eje una columna. Las gruesas nervaduras de las bóvedas, ya ojivales, los arcos apuntados, todo ello revela, por contraste con la ornamentación de impostas, fajas y capiteles, en la que se observan hojas, trazados geométri-



(Plano de D. R Ibáñez.

Planta de la iglesia antes de su restauración.
(De la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, por V. Lampérez.)

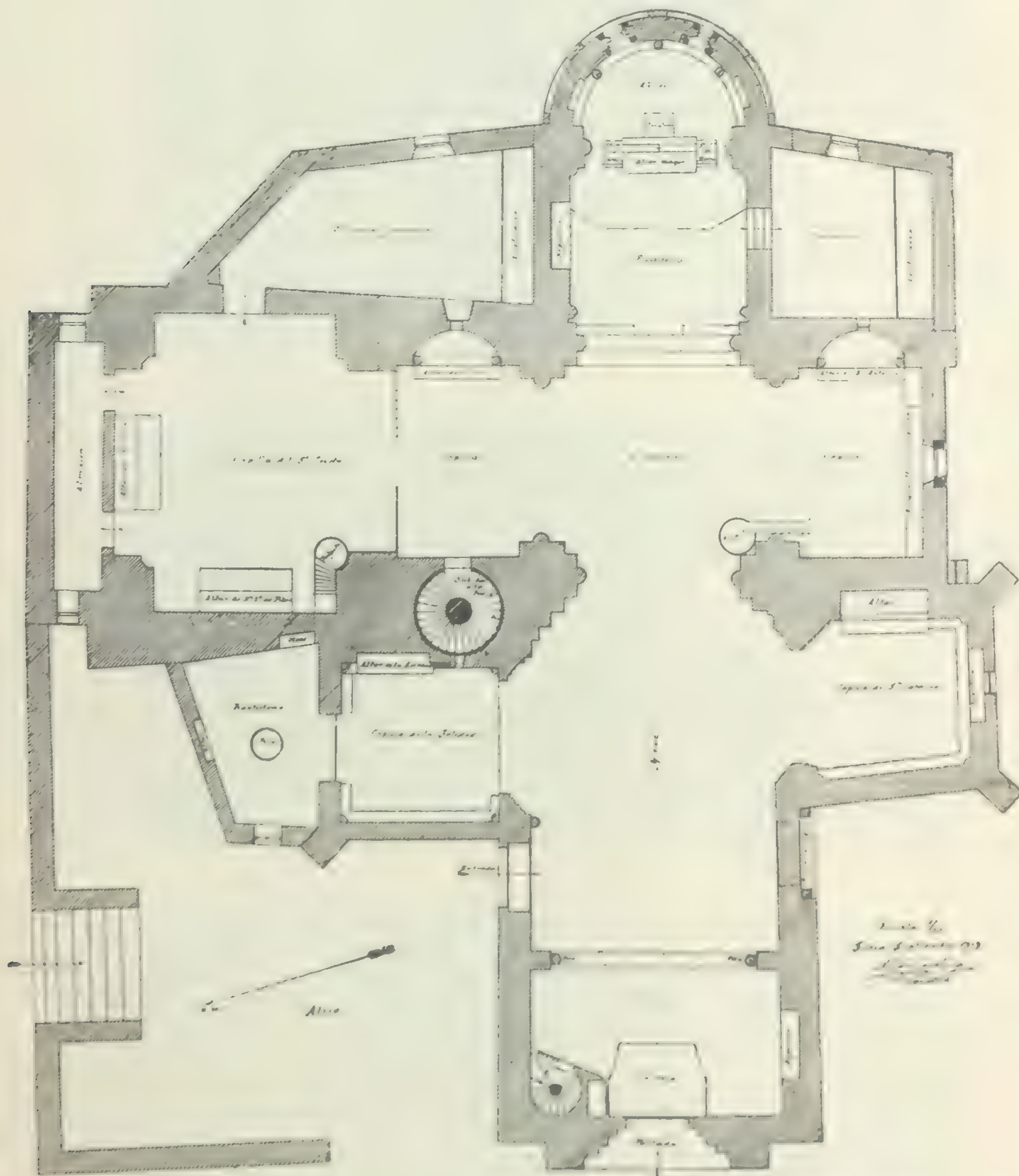
cos, de rombos y ziszás, de carácter románico, que se trata de una fábrica del período de transición del estilo románico al ojival.

Fué de origen iglesia de una nave y tres ábsides; siquiera los laterales son ya no más una indicación de ellos.

La prolongación de pilares y columnas y el rebajado del piso nos da hoy en el conjunto una proporción más alta y gallarda de iglesia, que lo que antes parecía.

Reconocidas hoy todas estas particularidades, el interés del monumento ha aumentado considerablemente, y con más razón se afirma

la conclusión del Sr. Lampérez de que por la planta, «de abolengo oriental, por la cúpula y por el gallonado del ábside, San Juan de Rabanera es uno de los jalones de esa estela de bizantinismo que señala la cuenca del Ebro», y se extendió por Castilla.

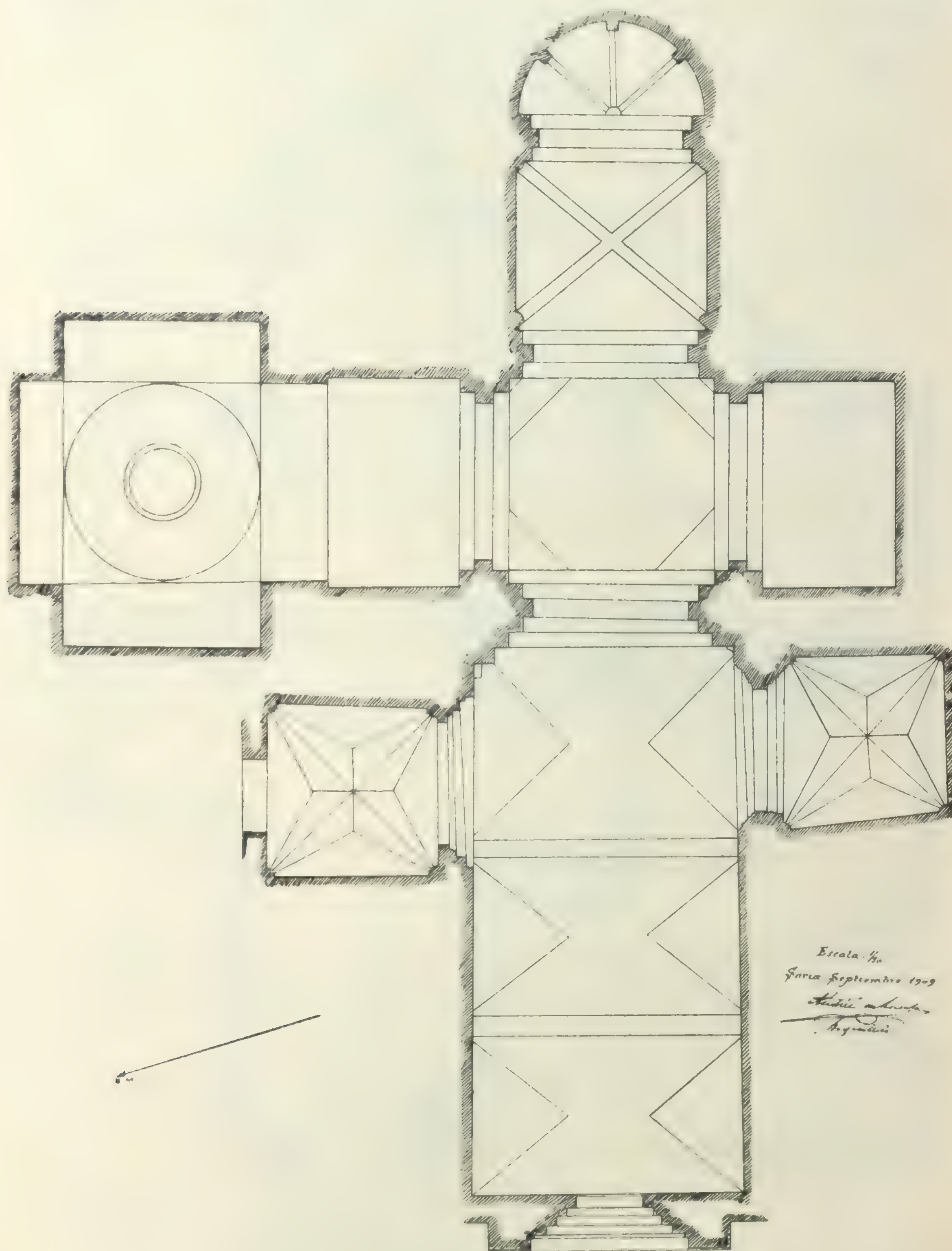


(Plano de D. A. de Lorenzo.)

Planta de la iglesia después de su restauración.

Los detalles nunca como ahora han podido ser estudiados. También en ellos se observa diversidad de gustos y de manos que da á entender la intervención de artistas de distintas procedencias, cada

uno de los cuales trabajaba con arreglo á la tradición y estilo en que se había formado.



(Plano de D. A de Lorenzo.)

Trazado de bóvedas de la iglesia.

La imposta que corre por bajo de las columnas del ábside y la que se ve por bajo de la arquería simulada, que oculta por gruesa capa







Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

Capiteles del Crucero

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

de yeso fué descubierta en el lienzo del Norte, correspondiente al tramo cuadrado, está compuesta de una serie de cruces nimbadas ó inscritas en círculos, motivo evidentemente bizantino. En las impostas que corren sobre los capiteles predomina un festón de rombos encadenados con un floroncillo dentro de cada uno. Tallos serpeantes con hojas se ven en la faja que decora la archivolta del arco absidal del brazo Sur, y por fin hojas gemelas, dispuestas á modo de palmeta, decoran las impostas del arranque de las trompas y dibujan el octógono de la cúpula, todo ello de puro estilo románico.

Las dichas trompas son tan interesantes por su estructura ya indicada, como por su decoración. En el fondo del arco abocinado que forma cada una hay un plano con un hueco circular, y encima, en el medio punto, vénse en uno perfilados tres arquillos, y en los otros tres esculpidas sendas rosas, motivo que se repite en las respectivas claves de ábside y cúpula. Pero el principal embellecimiento de las trompas está en la archivolta de sus arcos, que sustentadas, como las dichas molduras del arranque, por capiteles de hojas, desarrollan en serie figuras de esfinges, sirenas, cisnes, leones y monstruos afrontados por parejas, una escena de cacería en otra y caballeros justadores.

Los capiteles de las columnas ofrecen asimismo singular variedad. Son los del arranque del ábside cortos, de anchas y perfiladas hojas, y los tres que separan los macizos en que las ventanas se abren están decorados con cigüeñas. Más importantes los del crucero, unos están compuestos de hojas talladas á bisel en que se quiebra la luz, produciendo duro efecto, y grandes volutas encerrando palmetas del tipo románico fantaseado del corintio; otros de muy distinta técnica con hojas planas y prolijamente grabadas dispuestas en voluta, con piñas, tipo de origen arábigo, cual se ve en Santa María la Blanca, en Toledo, y sin duda labrados por mudéjares, que dejaron otras muestras en la misma provincia de Soria, cual se ve en la antigua sala capitular de la Catedral de Osma y aun también en el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos; otros, en fin, son decorativos, cual de sirenas, cual de águilas, como se ven igualmente en Silos, y uno, interesantísimo, en el que se suceden las imágenes de Sansón en lucha con el león, un ángel y un personaje durmiente, y junto á otro personaje de ropa talar un monstruo ó diablo que parece dominarle ó aconsejarle,

todo lo cual encierra, sin duda, un simbolismo semibíblico de la tentación, la lucha con el mal y su vencimiento, conforme al modo de la imaginería románica.

En los capiteles de los ábsides pequeños únense á las flores octifolias las finas volutas de los capiteles.

La arquería que decora el lienzo Sur, de que arranca el ábside grande, está decorado de un modo bien singular. Los capiteles son de tipo corintio, tres de ellos con dos órdenes de hojas y otro con uno solo de hojas lisas. Los huecos cintrados y festonados con un ziszás debieron contener imágenes, posiblemente las de los cuatro Evangelistas, dos á este lado, por dicha descubierto, y dos al de enfrente, cubierto por el enterramiento.

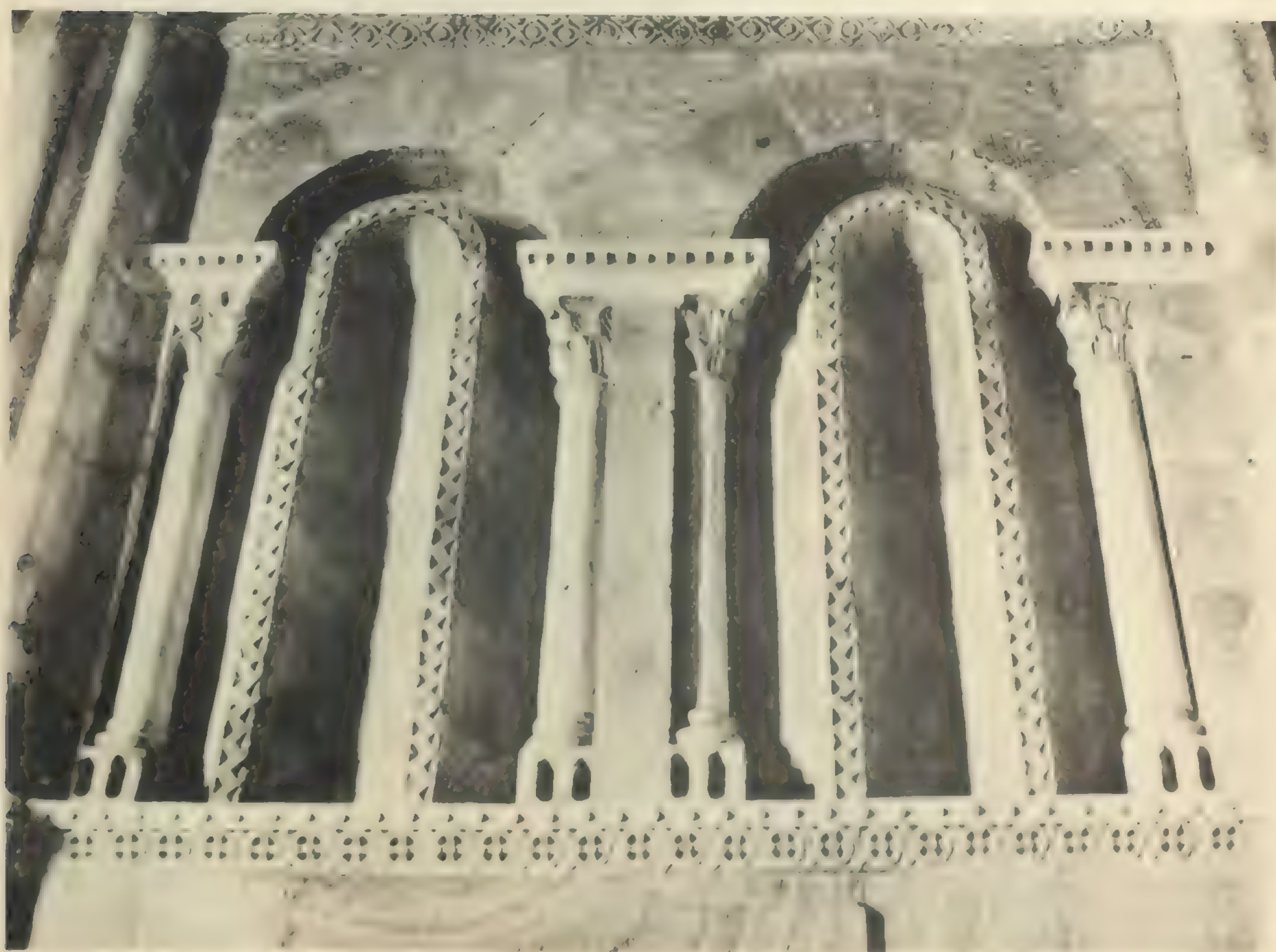
Una de estas imágenes, posiblemente de las arrancadas del lienzo Norte, pues parece natural mirasen las cuatro figuras al altar, debe ser la que hizo colocar el Sr. Ramírez en el hueco de la derecha del ábside para formar juego con la de San Pedro, descubierta en su sitio, que es el hueco de la izquierda.

Dicha figura, más estrecha que ésta y poco menos alta, da las proporciones adecuadas á las estrechas hornacinas de las citadas arquerías. Carece de símbolo particular como Evangelista, mas tiene sujeto con la mano izquierda por bajo del manto un libro, en el que señala con la diestra. Barbado, vestido de túnica y manto, en el que va envuelto, es una figura de marcado arcaismo, en la cual se ven prolijamente ejecutados todos sus detalles, singularmente el plegado de las ropas, que recuerda el modo griego, según lo conservó el arte bizantino.

El mismo estilo románico y posiblemente de la misma mano es la otra figura, de San Pedro, que murada por gruesa capa de yeso pareció en su sitio primitivo, ó sea en el arco ciego del ábside, á la izquierda. Aquí la característica iconográfica es completa. Reviste el Apóstol sobre la túnica ó *stola,* que forma también en su caída arcáicos pliegues á la griega, la primitiva casulla ó sea capa cerrada que viene de la *pénula* de los antiguos, levantada ó recogida por los bordes sobre los antebrazos. En la mano diestra tiene las simbólicas llaves y con la izquierda retiene sobre el pecho un libro. A diferencia de la imagen anteriormente descrita, que lleva sandalias, calza ésta, del primer Pontífice de la Iglesia, puntiagudos zapatos, y como



Capiteles del Crucero



Arquería correspondiente al tramo anterior al Ábside

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA



San Pedro



Absidal del Norte



Evangelista

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

aquélla aparece barbada. Tiene además la escultura de que venimos hablando la particularidad de conservar su policromia, y así la casulla ó *pénula* conserva color azul, como algunas que se ven en las miniaturas del viejo Códice de los *Testamentos*, de Oviedo, y la túnica le conserva rojo.

Ambas imágenes son de alto relieve y algo planas, grabados más que esculpidos sus detalles del plegado de paños, con la sequedad propia del arcaismo.

El San Pedro ocupa el centro de la aureola radiada, y su cabeza nimbada destaca sobre un hueco dejado de intento en el medio punto, y cuya sombra le presta el debido realce.

Faltaba, como queda dicho, la imagen compañera, que debió ser la de San Pablo, quitada y sin duda bárbaramente destruída para abrir la ventana antedicha cuando con el enorme retablo fueron tapadas las dos del ábside.

Policromadas debieron estar las otras cuatro imágenes de los Evangelistas, de las que tan sólo queda una, colocadas en los huecos de las arquerías inmediatas, y policromados debieron estar capiteles, molduras y verosímilmente los muros del templo, cuyo efecto de conjunto, con tal riqueza decorativa, debió ser magnífico.

El único resto descubierto de la decoración mural, en la enjuta del arco absidal del brazo Sur, consiste en tres cabezas de mujeres con tocas blancas, acaso las tres Marías, bien dibujadas, en un estilo que revela el perfeccionado estilo del siglo XIV.

Al exterior la única figura es la de león, que corona el tímpano del brazo Sur del crucero. Es un león que tiene vencido á sus pies un hombre, simbolizando sin duda la lucha con el pecado.

IV

Volviendo á la ornamentación y al particular estilo de esta iglesia, debemos hacer notar que en la arquería del lado Sur, antes descrita, se ven en las molduras que hacen de ábacos corridos de los capiteles, y en las cuales apoyan los arcos, unos huecos cuadrados que dan á los macizos intermedios aspecto de *mutulas*, como los que adornan los cimacios del orden clásico corintio y en los zócalos de las columnas unos acanalados que traen á la memoria los *triglifos* del

orden dórico. Repítese este motivo por bajo de las hornacinas de los arcos ciegos del ábside, los cuales están bordeados por molduras con series de semicírculos resaltados, que dan la impresión de las láureas de algunos recuadros clásicos. Hablan todos estos motivos del arte clásico, que contrasta por cierto con el medieval predominante en aquel interior. Y si pasamos á examinar el mismo ábside por la parte exterior, observamos que dicha moldura se repite allí en los arcos de todos los huecos, y que en los ciegos son dobles; que dentro de éstos se suceden unas series de roleos ó volutas, como los caulículos del capitel corintio; que por bajo, en dos compartimientos encuadrados por molduras francamente clásicas, campean sendos rosetones, y en los dos compartimientos inferiores se repiten los acanalados que hemos visto en el interior. Obsérvase también al exterior que los estribos se han convertido en pilastras estriadas, con capiteles de hojas que recuerdan el corintio.

Es cosa tan nueva hallar elementos clásicos en un monumento de la Edad Media, que ello basta para señalar el presente como excepcional; y al tratar nosotros de buscar al hecho una causa y una filiación, al momento nos acordamos de que en un monumento de Soria, por demás extraño y peregrino, el monasterio de San Juan de Duero, en el claustro, buena parte de sus arcos entrelazados, que no tienen semejante en España, apoyan en pilares acanalados también, de sabor clásico. Esta extraña arquitectura del monasterio, de San Juan de Duero, fundación de los Caballeros de San Juan de Jerusalén, tenemos dicho (1) que tiene su semejante en la Catedral de Amalfi y en Ravello, en el mediodía de Italia, y que acaso sea importación de los Santos Lugares, pues que sus arcos apuntados guardan semejanza con los de la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén. Y pues tales elementos clásicos comunes á San Juan de Rabanera y á San Juan de Duero no se ven en los demás monumentos románicos de Soria, debe pensarse, á nuestro juicio, que artífices extraños, de los que vinieron á trabajar en el claustro de San Juan de Duero, debieron tomar parte también en la construcción del ábside principal de San Juan de Rabanera.

Súmanse por consiguiente en este monumento, con el estilo romá-

(1) J. R. Mélida.—*Soria artística. San Juan de Duero.* Artículo inserto en *El Correo,* de 28 de Julio de 1908.



El Abside de costado, con su restauración



Absidal del Sur

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

nico-bizantino predominante en su estructura, elementos decorativos del románico castellano, elementos arábigos ó mudéjares, y los dichos elementos clásicos que parecen una manifestación bizantina ú oriental, hablando en términos generales. Y lejos de desmerecer por esta amalgama de distintos elementos el monumento de que tratamos, ellos le dan fisonomía propia y singular importancia en la historia del arte español.

V

No solamente ha restablecido el Sr. Ramírez á su pristino estado y fisonomía esta iglesia, hasta donde lo han permitido las vejaciones que en los últimos siglos sufrió, sino que llevado de su deseo de realzarla y hacer cuanto en su mano estuviera en favor del arte, ha hecho trasladar y colocar á los pies de la iglesia, para darle mejor entrada, la portada de la derruída iglesia de San Nicolás, sita en la histórica calle Real del mismo Soria.

Figura esta iglesia entre las antiguas parroquias de dicha ciudad. Era, sin duda, notable monumento (1) del mismo estilo románico de transición; pero más uniforme y rico de decoración á juzgar por los capiteles del costado Sur de la nave y las robustas arcadas del ábside, que es lo que se conserva con la vetusta torre cuadrada y la portada del Norte, que es la trasladada de que tratamos. Deseosa la comisión de monumentos de Soria de salvar éste tan notable, solicitó sin fruto, tiempo ha, fuese declarado nacional.

La portada, el trozo más notable y precioso de la derruída fábrica, ofrecíase medio abandonado y expuesto á todo linaje de injurias en la dicha calle Real; y el Sr. Ramírez, dolido como el que más de tan triste espectáculo, y temeroso como todos de tal peligro, resolvió para salvar la portada y dar buen ingreso por el cabo de la nave, ó sea por Poniente, á la iglesia de San Juan de Rabanera, trasladar á tal punto dicha portada.

El muro que al efecto ha tenido que perforar ofrecíase con señales de haber sido recompuesto, y cortado por la reconstrucción efectuada en el siglo XVIII. Solamente conserva de su origen los canecí-

(1) Véase D. Eduardo Saavedra. — *Iglesia de San Nicolás, en Soria.* — *Revista de Obras públicas*, tomo IV, pág. 217.

llos en que apoya la cornisa. Por bajo de ellas se perfila hoy el arco con rica bordura de hojas de la portada, cuyas archivoltas se desarrollan lisas, menos la que bordea al tímpano, que ostenta un motivo de arquillos entrelazados.

Dicho tímpano contiene en relieve una composición relativa á San Nicolás de Bari, Obispo de Mira, cuya imagen aparece en medio, en el momento de recibir unos regalos del Emperador Constantino, consistentes en un Evangeliario escrito en aureas letras, un incensario enriquecido con pedrería y dos candelabros de oro, todo lo cual le ofrecen unos personajes que á los lados aparecen. Siete son las figuras de este tímpano, juntas y derechas, formando serie uniforme al modo bizantino. De frente y sentado el santo, sobrepuja, sin embargo, á las demás: diferencia de tamaño con que el imaginero, siguiendo la tradición oriental, quiso expresar la superioridad del personaje principal. Bendiciendo, con báculo en la izquierda mano, revestido de casulla en figura de capa cerrada ó pénula, como se dijo, y con mitra, en la que aparece incrustado un pedazo de cristal que reluce, denotando la riqueza de esta composición cuando estuvo policromada, el santo Obispo tiene toda la solemnidad que su importancia iconística requiere. Mirándole los seis personajes de los lados, con ropas tales, y los dos más inmediatos á él, revestidos también, completan el conjunto con el carácter decorativo necesario. La ejecución fina y el estilo menos arcaico que en el San Pedro y el Evangelista antedichos revelan mejor mano y un período más avanzado del arte.

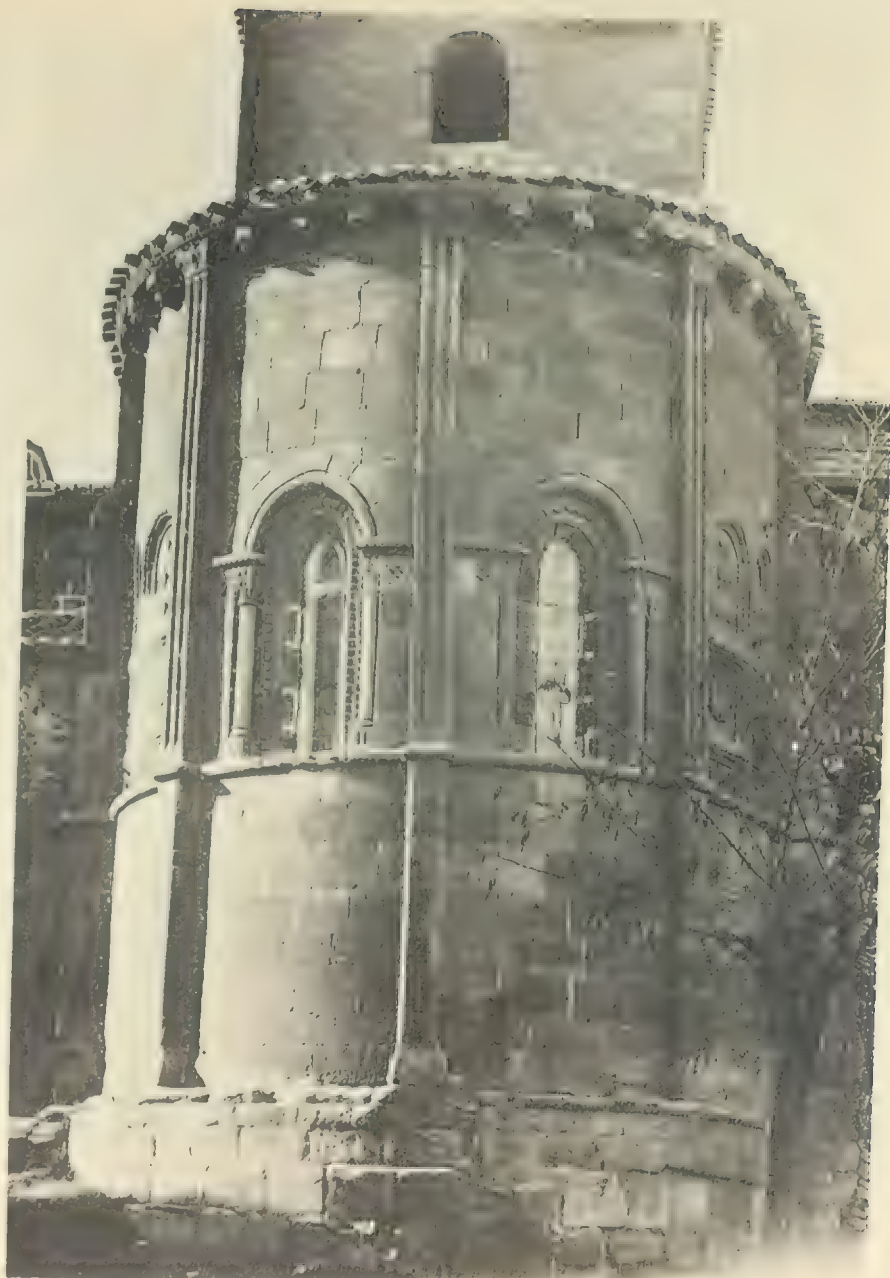
Son asimismo interesantes los historiados capiteles de esta portada. Sus asuntos fueron interpretados, como el del tímpano, por el señor Rabal (1), y rectificándole en muchos puntos los ha interpretado recientemente en obsequio nuestro el señor abad de la colegiata de Soria, D. Santiago Gómez Santa Cruz, correspondiente de la Academia de la Historia. Es de notar, ante todo, que los asuntos del lado izquierdo ó del Evangelio son los cuatro milagros del Salvador, y los del lado derecho son otros tantos milagros de San Nicolás. Contando, pues, de izquierda á derecha los ocho capiteles, la sucesión de sus asuntos, conforme las notas del Sr. Santa Cruz, es como sigue:

1.° (Según Rabal, La Cananea de Tiro á los pies de Jesús.) Representa la aparición del Señor, después de resucitado, á la Magda-

(1) *Soria*, págs. 253 y 254.



Portada de San Nicolás



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Abside

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

lena, la cual, postrada á sus pies, quiere abrazarlo y El la detiene, diciendo: *Nolli me tangere.*

2.º (Según Rabal, Jesús asistido de ángeles.) El Angel sentado sobre el sepulcro, cuya losa aparece removida, anuncia á las tres Marías que el Señor había resucitado.

3.º La Magdalena ungiendo los pies del Salvador en el banquete con que le obsequió Simón. (Igualmente lo interpreta el Sr. Rabal.)

4.º (Según Rabal, la capa de José.) «Ver y creer». El Señor se aparece á sus discípulos después de resucitado é invita á Santo Tomás á que toque con su mano la llaga de su costado para que quede cierto es Él, y el Apóstol arrodillado palpa y cree.

Este capitel y el siguiente son los mayores, pues sobre ellos descansa el tímpano.

5.º (Según el Sr. Rabal, agresión de soldados contra la ciudad de Lictici, que logró contener el santo.) San Nicolás aparece en sueños al Emperador Constantino y le conmina á revocar el decreto que había expedido condenando á tres oficiales inocentes.

6.º (Según el Sr. Rabal, el santo en medio de su Cabildo.) Los tres oficiales en la prisión.

7.º El santo salva la vida á tres habitantes de Mira condenados á muerte por el prefecto Eustaquio, que á sus pies implora perdón. (Esta es la interpretación del Sr. Rabal, con la que coincide la del Sr. Santa Cruz, que dice son aquellos inocentes condenados tres aldeanos.)

8.º Milagro de la multiplicación de los panes, por el santo, para alimentar á los monjes de su monasterio. (Es la misma interpretación del Sr. Rabal.)

La factura fina y el estilo de transición en estos capiteles son idénticos á los del tímpano.

Debemos añadir que el Sr. Ramírez no se ha contentado con hacer esta restauración artística y restitución del templo á su carácter arqueológico, sino que para conservar éste, al suprimir ó quitar el gran retablo que cubría el ábside y dejar éste descubierto, ha puesto en él un nuevo altar exento, construido en estilo que con aquel armoniza, por los Sres. Albareda, de Zaragoza; ha puesto sobre el altar una

imagen nueva de San Juan Evangelista, titular de la iglesia; ha puesto en los ábsides pequeños sendos altares é imágenes; ha puesto en los dos ventanales del ábside y en el del brazo Sur del crucero vidrieras de colores, construidas en los talleres de León; ha hecho construir un nuevo púlpito, y en fin, ha reparado las cubiertas, pavimentando la iglesia é introducido en ella otras mejoras, y todo ello lo ha hecho á su costa, gastando considerable suma.

En la parte técnica de la obra ha tenido eficaz auxilio el Sr. Ramírez en el inteligente arquitecto municipal de Soria D. Andrés de Lorenzo, y en la parte decorativa le auxilió también el distinguido profesor de la Escuela de Artes é Industrias de Granada D. José Alfonsetti.

Exigía la restauración una mano diestra, sobre todo para la parte ornamental, que supiera completar molduras y capiteles, reproduciendo motivos varios con todo carácter, y esta mano ha sido la de un modesto operario soriano, D. Guillermo Benito, que debe sus enseñanzas á la Escuela municipal de Artes y Oficios de aquella población, y el cual hase acreditado con estos trabajos de verdadero artista.

A la cultura y á la generosidad de ese hombre benemérito que se llama D. Teodoro Ramírez, debe España haber recuperado un notabilísimo monumento que estaba desfigurado.

Para perpetuar tan alto ejemplo de patriotismo, varios sorianos entusiastas han mandado hacer y colocar en San Juan de Rabanera una lápida que lo consigna en estos términos:

EN EL AÑO 1908, SIENDO OBISPO DE LA DIÓCESIS
EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON JOSÉ M. ESCUDERO
DON TEODORO RAMÍREZ ROJAS
Y SU ESPOSA DOÑA ANGELA CALAHORRA DE LA ORDEN
DESCUBRIENDO LOS ÁBSIDES VENTANALES Y DECORACIONES
QUE EL GUSTO DE OTRAS ÉPOCAS OCULTÓ Y MUTILÓ, RESTAURARON ESTE TEMPLO
ENRIQUECIÉNDOLO CON LA PORTADA DE LA DESTRUIDA IGLESIA DE SAN NICOLÁS
AGRADECIDOS DE SU LIBERALIDAD SUS AMIGOS LES DEDICAN ESTE RECUERDO

A. M. G. D.

El Gobierno debiera corresponder por su parte premiando al señor Ramírez como se merece, y declarando monumento nacional esa interesantísima iglesia.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

Análisis arqueológico de los monumentos ovetenses.

(Conclusión).

CONSTRUCCION

Siendo la arquitectura asturiana sucesora de la visigoda, los elementos constructivos tenían que ser los mismos, si bien la premura del tiempo con que se levantaron los templos erigidos en los dos primeros siglos de la Reconquista, para proveer á las necesidades religiosas de los emigrantes, la carencia de recursos y el temor de que fueran destruidos por los árabes, y más tarde por los normandos, no permitían el empleo de materiales ricos y de grandes dimensiones. Los historiadores francos cuentan que los visigodos, dueños de la Galia meridional, hacían los muros de los monumentos que allí erigieron de grandes sillares, imitando, aunque toscamente, el gran aparato de los romanos, hecho que vemos confirmado, no sólo en los escasos restos de edificios que quedan de aquella edad en el Centro y Norte de Francia en donde llegó á dominar esta manera de construir, sino en los de nuestro país, como San Juan de Baños, si bien existen basílicas de aquel tiempo cual la de Cabeza de Griego formada la mayor parte de minúsculo sillarejo que tiene la apariencia de la obra reticulada de los romanos. No se encuentra en los pocos muros que se conservan de construcciones visigodas el *opus spicatum* que se ve en algunos templos franceses del período carlovingio, en los que alternan los lechos de mampostería con hiladas de ladrillos dispuestos en forma de espina de pez, prestando agradable decoración á las fachadas, que recuerda la bella vestidura de las iglesias mudejares toledanas.

Ya he dicho que las construcciones levantadas por los romanos en Asturias no tenían carácter monumental, siendo los pocos muros hallados en las ruinas, pertenecientes á castros ó presidios militares ó á las villas de las colonias agrícolas, formados de mampostería incierta, á cuya ejecución se prestaba la excelente piedra esquistosa, delgada y

de buen encame á la que se adhiere fuertemente el cemento. De tan pobre estructura son los muros de los templos asturianos, de los que se excluye siempre de los macizos la piedra de talla que aparece únicamente en las esquinas, en los contrafuertes y en las espadañas, de bien labrado sillarejo. De este material eran las pilastras que separaban las naves y las que sustentaban los torales de los ábsides y cruceros, compuestos generalmente de dos ó tres sillares rectangulares, con las juntas muy finas para simular un monolito. Aunque abunda la caliza en el país, era preferida, por la facilidad de la labra, la arenisca, y aún más la piedra blanca, que por su blandura se talla con instrumentos de carpintería, de la que se hacían los frisos, las mesas de altar, los antepechos de los ábsides y las lápidas de las inscripciones, cuyo ejemplo tenemos en la iglesia de San Juan de Pravia, fundada por el rey Silo. Aunque dominan en las basílicas asturianas los materiales pobres, no deja de haber algunas, como la de Santullano, en la que los paramentos están formados de piedras de dimensiones de un grueso aproximado, tendidas en lechos horizontales que hacen un efecto tan bello como si fueran de sillarejo; mientras que los de San Tirso, ya porque las naves tenían poca altura y sus bajos muros no necesitaban tanta solidez, son de un material ínfimo, informe y mal encamado, sin perpiaños que los traben, viéndose en algunos trozos las huellas de restauraciones.

La estructura cimenticia de las construcciones romanas, compuesta de piedras pequeñas y mortero, no solía emplearse en los edificios del tiempo de la monarquía por la mala calidad de los cementos y su descomposición por la humedad del terreno, llenándose las zanjas de las fundaciones con grandes mampuestos sentados á hueso. Por igual causa no se hacían las bóvedas de esa estructura, y además su enorme peso cargando sobre débiles muros comprometería la solidez de la fábrica. El ladrillo, material preferido por los romanos, aun en las construcciones monumentales, apenas se encuentra en las basílicas asturianas, usándose únicamente en los arcos de descarga de los vanos, y algunas veces en las bóvedas, aunque era preferida la toba, tanto por su liviano peso como por la mayor adherencia de los cementos. Las ruinas de las villas romanas, abandonadas por la despoblación del país después de la caída del imperio, sirvieron de cantera para levantar las construcciones de los siglos VIII y IX aprovechando especialmente el ladrillo, viéndose todavía en algunos las huellas del primitivo cemen-

to (1). Cuando los primeros historiadores de la monarquía, cuentan que las pequeñas iglesias de la octava centuria eran de *luto*, de barro, no quiere decir que la estructura de sus muros fuera de *tapia*, fortísima argamasa de tierra apisonada, de la que estaban hechos los edificios de Castilla, sino de greda, abundante en el país, empleada como mortero para llenar los intersticios de las piedras, de muy poca duración por descomponerse pronto con la humedad del clima y el transcurso del tiempo. Sólo las *cellae* ó pequeñas capillas podían ser hechas con tan deleznable cemento, sin consistencia bastante para sufrir las presiones de los arcos absidales y de las arquerías de las naves.

Contrafuertes.— Un elemento constructivo muy importante en la arquitectura asturiana es el contrafuerte ó estribo que da un carácter especial á los edificios religiosos de este país. Los romanos no los emplearon en sus construcciones monumentales, aunque pueden pasar por tales las columnas empotradas un tercio del diámetro entre las arquerías, porque daban á los muros la robustez necesaria para sostener sin su ayuda moles tan gigantescas como la cúpula del Panteón. Usáronlos en las obras de utilidad pública, como acueductos, muros de contención, puentes, cisternas y calzadas. Las grandes salas de las termas estaban cubiertas de bóvedas de arista, cuyas presiones eran contrarrestadas por enormes contrafuertes, más bien muros, situados dentro del edificio, dejando libres las fachadas para decorarlas arquitectónicamente. Latinos y bizantinos siguieron empleando el mismo procedimiento en sus monumentos, no acusando al exterior los contrarrestos, ocultándolos á la vista, y con razón, porque, como las arbotantes de los templos ojivales, no tenían nada de estéticos. Las cubriciones de madera de las basílicas y los cascarones de los ábsides gravitaban verticalmente, por lo cual, los muros de las naves laterales y de los cruceros no necesitaban refuerzos ni interior ni exteriormente, apareciendo lisos y desnudos sus paramentos. A pesar de ser innecesario el contrafuerte en los templos no cubiertos de bóveda, vémosle en algunas basílicas francesas de la época de la primera y segunda raza, y especialmente en las visigodas, como la de San Juan de Baños y en la mezquita

(1) El rey Silo habitó en Santianes de Pravia una villa romana, cuyas ruinas, según cuenta el historiador Bances, eran aún visibles á mediados del siglo XVIII, y de allí extrajeron los vecinos de las casas inmediatas gran cantidad de ladrillos para hacer los hornos de cocer el pan.

de Córdoba. El arquitecto mozárabe que levantó la parte antigua de esta aljama, resaltó de los muros estribos elevados á la altura de la cornisa, que resisten el empuje de las arquerías de sus múltiples naves. Si el autor de las trazas fuera bizantino, copto ó árabe, de seguro que hubiera albergado los contrafuertes en el interior, como hicieron los que alzaron las dos grandes mezquitas de Amru y Tulum del Cairo, anterior la una y contemporánea la otra de la de Córdoba.

Que los visigodos emplearon en sus templos los contrafuertes exteriores, por lo menos en el transcurso del siglo VII y comienzos del siguiente, está demostrado al ver lo numerosos que aparecen en los monumentos asturianos erigidos por los emigrantes cristianos, que reflejaron en ellos lo que dejaban en el interior de España, debido sin duda á que siendo los muros, como he dicho, de pobre construcción, delgados y unidos por cementos poco adherentes, quisieron reforzarlos con estribos de material resistente, como el sillarejo, y muy juntos, para aumentar la solidez de la fábrica. El estribo acusa al exterior la presión de un arco, pero en las iglesias asturianas, aun en las de planta basilical en que exceptuando los arcos torales de los ábsides todas las fuerzas actúan verticalmente, prodíganse estos miembros, que se convierten de constructivos en decorativos, hecho consignado por los cronistas contemporáneos como el Albeldense, que dice del templo de San Tirso, que estaba exornado de muchos ángulos, causando la misma impresión en nuestros días á la gente del país, que cuenta que en Santa Cristina de Lena hay tantas esquinas como días tiene el año. No se elevan los contrafuertes á la altura de la cornisa, como se hizo más tarde durante los períodos románico y ojival, lo que aumentaría su resistencia, terminados en talud, que les preserva de las filtraciones. En las iglesias de Naranco construídas con más lujo, el estribo aparece surcado verticalmente de canales ó estrías, que le dan el aspecto de una anta ó pilastra clásica exornada bellamente por la moldurada imposta funiculada que lo corona. No huelgan en estos templos los contrafuertes, pues cada uno contrarresta el esfuerzo de un arco interior, viéndose, aunque en estado rudimentario, en la estructura de las bóvedas y en los medios de equilibrar las fuerzas, el procedimiento seguido siglos después cuando el arte cristiano alcanzó su completo desenvolvimiento.

Vanos: Puertas.—En los templos de pequeñas dimensiones, y aun

en los de tres naves, no solía haber más que un ingreso situado en el imafronte, pero á veces se abrían en los muros laterales, debido á la disposición del terreno (Santa María de Naranco); por estar destinado el narthex á cámara sepulcral (la iglesia del Rey Casto), ó por impedirlo inmediatas construcciones (San Tirso de Oviedo). Si la basílica tenía crucero, perforaban sus brazos dos puertas próximas á los santuarios, reservadas para los ministros del altar y á los grandes señores, según vemos en Santianes de Pravia, San Julián de los Prados y la Catedral del Salvador. Los vanos más modestos eran de sillarejo, y el dintel le formaba una larga piedra, que para preservarla de la rotura estaba descargada por un arco semicircular de ladrillo. En las basílicas de construcción más esmerada, las jambas eran de grandes silla-



Modelos de puertas de iglesias asturianas (siglos VIII y IX).

res, semejantes á las pilastras que separan las naves, sustentadas por zócalos y coronadas de impostas lisas ó molduradas sobre las que arranca el arco de medio punto, de dovelaje de sillería tallada á arista viva, desnuda de ornatos. También se empleaba el ladrillo dispuesto en doble fila, orillando la curvatura exterior una impostilla de pocas líneas, que no dejaba de prestar belleza al ingreso, como en San Miguel de Lino. No decoran las arquerías de los monumentos asturianos los materiales policromos, alternando las dovelas de piedra y las de ladrillo que debieron exornar las naves de las basílicas visigodas, de quienes las tomarían los árabes, reproduciéndolas en la mezquita de Córdoba.

Ventanas. — Las iglesias de Asturias estaban débilmente alumbradas por pequeñas ventanas abiertas en los muros de la *cella* ó de la nave

central bajo la armadura del tejado, de forma rectangular ó cerradas de arquillos de medio punto, siendo muy pocas las que tenían parteluces y láminas perforadas que protegieran el interior del viento y la



Modelos de ventanas de las iglesias asturianas.

lluvia. Si existía coro alto se le alumbraba con una fenestra de dos ó tres arquitos exornada por el exterior, que daba bello aspecto á la fachada. Abundaba más la luz en los cruceros y en los ábsides, sobre



Fenestra de San Salvador de Val de Dios.

(Monumentos Arquitectónicos de España.)



Medallón de Santa Cristina de Lena.

(Monumentos Arquits. de España.)

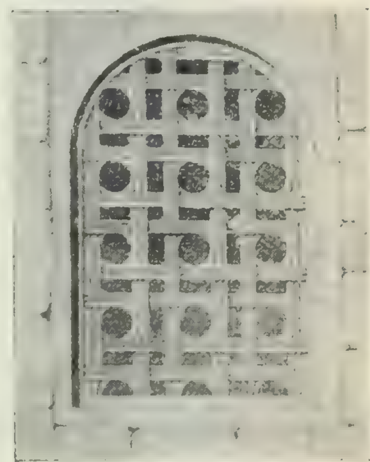
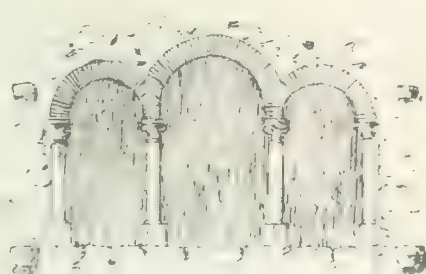


Lámina perforada de San Salvador de Val de Dios.

(Monumentos Arquits. de España.)

todo en el central, donde se celebraban con mayor esplendor los Oficios divinos y se hacía la lectura de las Sagradas Escrituras. Recuerdo aquí lo que he dicho al describir las basílicas ovetenses, acerca de la dis-

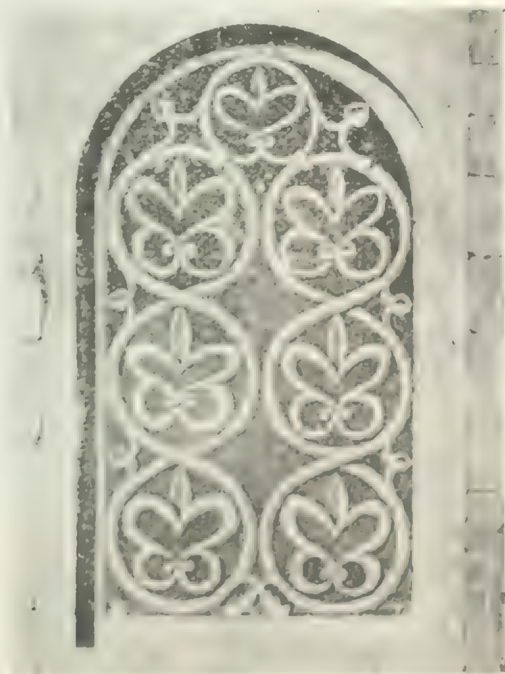
posición de las ventanas con sus arquitos de medio punto separados por columnitas, mayor el del centro que los laterales, cerradas al exterior con hojas de madera, pues como se alzaban á poca altura del

Ventanas de iglesias asturianas (siglos VIII y IX).

suelo, podían ser fálcilmente franqueadas por los violadores de los templos.

Cuando la fenestra era rectangular ó de un solo arco, se cerraba con una losa de piedra ó mármol perforada, afectando caprichosas combi-

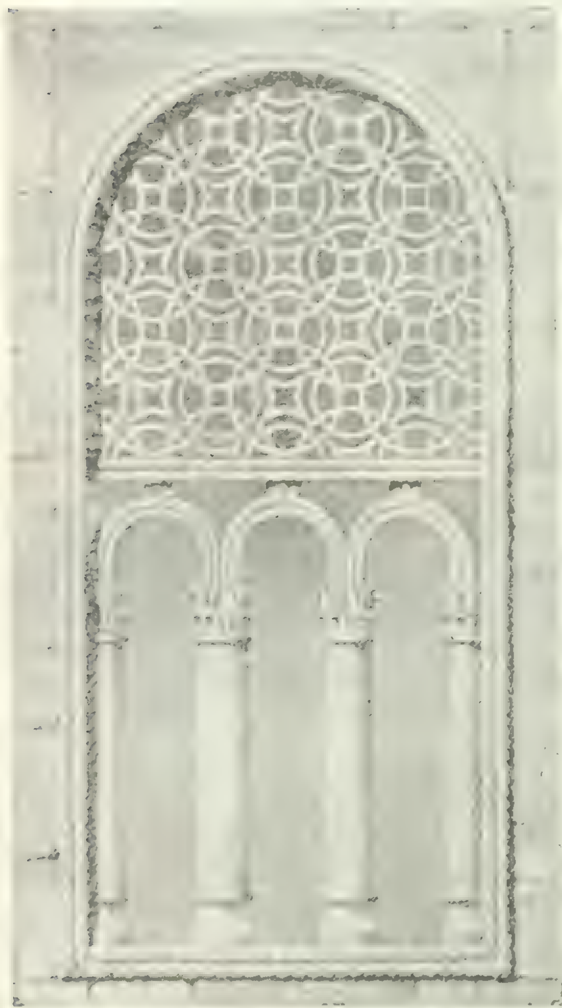



Ventana de San Salvador de Val de Dios. *(Monumentos Arquits. de España.)*

naciones de líneas geométricas trazadas á compás, ó tallos albergando en sus ondulaciones folias y otros ornatos. Las grandes ventanas del crucero de San Miguel de Lino ofrecen la particularidad de estar divididas en dos zonas: la inferior formada de tres arquillos separados por

columnitas, y la superior, de múltiples círculos intersecantes que simulan un delicado encaje. Las piedras especulares translucidas, que al par que dan paso á la luz preservan el interior de las inclemencias del vendaval, no aparecen en las iglesias asturianas, ni se ven en las perforaciones de las losas trozos de vidrio, arte industrial romano olvidado en aquella decadente época.

El extradós de los arcos no estaba circuído de una impostilla como se hizo después durante el período románico, sino que se incluían los tres pequeños vanos dentro de una moldura rectangular, cuyas líneas verticales descendían hasta el nivel de los capiteles de los parteluces, dando al hueco el aspecto de un arrabáa árabe. Esta moldura solía ser doble, dejando entre ambas una ancha faja, en la que se leían inscripciones con los nombres del santo titular y del fundador, la Era de la consagración y la obligada leyenda de los monumentos asturianos: *Signum salutis,* como puede verse en las bellas fenestras de San Martín de Salas del siglo X, á dicha conservadas en la moderna iglesia. El ojo de buey *(oculus)* prodigado por los francos en los piñones de las fachadas de sus templos, origen de las gigantescas rosas de las catedrales góticas, no aparece en las basílicas de Asturias, y sólo podemos citar uno de poco diámetro en el cimborrio de San Miguel de Lino.



Ventana del crucero de San Miguel de Lino.

Pavimento.—Desde la undécima centuria los fieles, en su ardiente deseo de dormir el sueño eterno lo más cerca posible de los altares donde se guardaban las cenizas de los santos, abandonaron los cementerios que circuían los templos, para lo cual destruyeron los antiguos

pavimentos, substituídos con la tierra de las fosas, constantemente removida con los enterramientos. Sólo en las iglesias de alguna importancia se cubrían las tumbas de lápidas, en las que se leían los nombres de los allí yacentes, generalmente levitas ó monjes. Consérvanse los suelos de los templos que tienen cripta, como la Cámara Santa y Santa María de Naranco, por la imposibilidad de abrir zanjas, y en algunos ábsides laterales de las basílicas, como en Santullano. San Miguel de Lino perdió el primitivo pavimento al convertirse, no se sabe cuándo, de capilla palatina en iglesia parroquial, sirviendo, por consiguiente, sus pequeñas naves de enterramiento á los feligreses.

Ambrosio de Morales alcanzó á ver el suelo de uno de los ábsides del primitivo templo del Salvador de Oviedo en la sacristía vieja, donde aún se mantenían enhiestos dos antiguos altares, siendo este pavimento de idéntica estructura que el poco ha descubierto bajo el magnífico coro ojival desacertadamente destruído en nuestros días. El hormigón de estos suelos, el más pobre y modesto que emplearon los romanos en sus edificios, está compuesto de fragmentos de piedra caliza y cachos de ladrillo ó teja amasados con cemento, que después de endurecido se pulimentaba, dándole la apariencia del mármol de almendrilla.

Paramentos interiores. — Los muros de las iglesias asturianas acusaban por el exterior su pobre estructura, pero por el interior estaban revestidos de blanca capa de cal, sobre la que aparecían pintadas decoraciones policromas, figuras de santos y hasta escenas religiosas, citadas por los historiadores del Renacimiento, que lograron verlas, perceptibles todavía en algunos templos, como la Cámara Santa, y especialmente San Miguel de Lino. También estaban exornadas de pinturas murales las estancias del aula regia de Alfonso el Casto, según cuenta el Albeldense, representando acaso hechos históricos, mientras que en las basílicas los asuntos eran místicos. Dicho cronista al referir los elementos decorativos que embellecían los monumentos de la capital imitando los de la ciudad de los Concilios, no cuenta el mosaico; y en efecto, no se han encontrado nunca en los pavimentos y en los ábsides los pequeños cubos marmóreos de que se componen esos admirables tapices de piedra, prodigados por los romanos en sus edificios civiles, exornando después las fachadas, los suelos, las paredes de las naves, los arcos triunfales y los cascarones de los santuarios de las basílicas constantinianas.

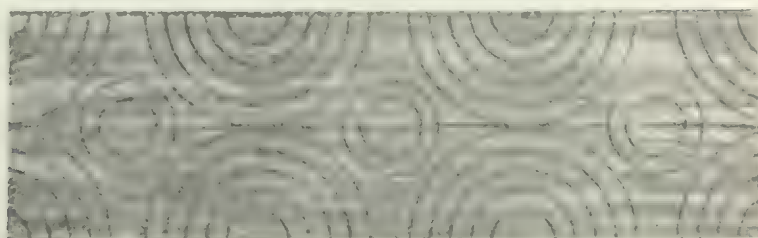
En España se conservan restos de mosaicos cristianos, como el del pavimento citado de la Viña del cenobio de los Agustinos de Palma, el recientemente descubierto en Elche y el sepulcral de Denia, que representa la figura yacente de una mujer, vestida de rica indumentaria; pero después de la invasión de los bárbaros su uso se fué limitando, ya por la postración en que cayó el arte del diseño, ya por las dificultades que ofrecía su ejecución. El lugar preeminente del mosaico era el cascarón del ábside, de sección de esfera, en cuya curvatura aparecían simétricamente alineadas los simulacros del Salvador, de los santos y de los ángeles, perfectamente visibles desde la nave. En las iglesias visigodas del siglo VII y en las que á su imitación se hicieron en Asturias, el gran vano del testero rectangular situado en el centro del muro, impedía que campeara en aquel sitio la figura culminante de la composición, de mayores proporciones que la de los lados, sentada en silla curul, rodeada su cabeza de aureo nimbo. La bóveda de medio cañón del santuario no era lugar á propósito para la exposición de un mosaico, porque no se le podía contemplar, por la mala perspectiva, desde el cuerpo de la iglesia, dificultando también la vista los reflejos de la luz de la fenestra. Las basílicas francesas de ambos períodos merovingio y carlovingio tenían, como hemos visto, ábsides curvos, y á eso se debe probablemente la conservación de tan hermoso arte en el cascarón de la citada iglesia de Saint Germigny-des Près, y en la grandiosa cúpula del domo de Aquisgrám.

Cubrición. — Las armaduras de las cubriciones de las basílicas civiles romanas y de los templos se ocultaban á la vista con magníficos artesonados horizontales de casetones cuadrados ó poligonales, simulados en las cúpulas, como la del Panteón, en las bóvedas de medio cañón y en las de arista de las grandes salas de las termas. Las basílicas constantinianas exhibían también espléndidas techumbres, si bien algunas, como la Ostiense, no las tenían, debido á la pobreza de la construcción y á la decadencia del arte en aquella época. Los francos, hábiles en las obras de madera, según cuentan los historiadores contemporáneos, solían cubrir sus basílicas de artesonados, llevando muchas el nombre de *Dauratas* por el oro que brillaba en las molduras de las trabes y en los florones de los artesones (1). También los visigodos citan el dorado techo del templo emeritense de la Virgen Eula-

(1) En el siglo VIII el Papa Adriano, queriendo restaurar los techos de la basí-

lia, erigido en el siglo VI, del que se conservan algunos capiteles y restos decorativos. El arquitecto cristiano que trazó la mezquita de Córdoba cubrió sus naves de aureos artesonados desconocidos en las aljamas más antiguas del Egipto, como las de Amru y Tulum del Cairo, anterior aquélla y contemporánea ésta de la erigida por el primer Abderramán.

Los templos levantados por los visigodos en Asturias, de pobre construcción, carecían de techos planos, acusando interiormente la armadura de la cubrición y las aguadas del tejado, labradas toscamente las maderas que solían ornamentar, especialmente las vigas tirantes, de líneas geométricas trazadas con la regla y el compás, que aún se ven en algunas piezas de las basílicas de Santullano y de Santa Natalia de Tuñón. Este notable templo, debido á la piedad de Alfonso el



Madera decorada de la cubrición de Santa Natalia de Tuñón.

(Monumentos Arquitectónicos de España.)

Magno, y restaurados sus altares por el Obispo é historiador D. Pelayo, ofrece la particularidad de que la nave central no se eleva sobre las pequeñas, cobijando á las tres una cubrición de dos aguadas, como sucede en algunas basílicas románicas del siglo XI, siendo alumbradas por ventanas abiertas en los muros laterales. El tiempo y el fuego han consumido las antiguas cubriciones, de las que sólo quedan algunos restos que han sido renovadas, conservando la primitiva estructura empleada por los romanos, como dice Vitrubio, diferenciándose poco de la de nuestros días. El palacio de Alfonso el Casto era una reproducción de la aula regia visigoda, *nisi Toleto fuerat*, visitado por el Albeldense, cuyas estancias estarían decoradas de artísticos techos, en los que no brillaría el oro, pero sí los colores, *atque picturis*, como cuenta

lica de San Pedro de Roma, pidió á Carlomagno que le enviara oficiales de carpintero para ejecutar aquella obra. (Jules Quicherat, *Mélanges d'archeologie et d'histoire.)*

el citado cronista. Los tejados de los edificios religiosos del siglo VIII y primera mitad del siguiente no tenían aleros salientes que protegieran los muros de la lluvia, y á juzgar por los restos que se conservan, eran sencillas cornisas de madera apoyadas en zapatas de piedra que más adelante fueron substituidas por tejaroces de tres ó cuatro hiladas de imbrices sobrepuestas y escalonadas hacia fuera, que todavía se emplean en las construcciones modestas del país. La teja plana que se encuentra con frecuencia en las ruinas romanas de Asturias no se conocía ya en los tiempos de la monarquía, usándose indistintamente la de forma curva, *imbrex*, sirviendo de canal y de cobija como en nuestros días.

ORNAMENTACIÓN

Los arqueólogos modernos, al fijarse en algunos elementos constructivos y decorativos de las basílicas del siglo IX, que no aparecen en los monumentos romanos de la decadencia y en sus sucesores los visigodos, quieren hallar su origen en el arte bizantino; y si allí no lo encuentran van á buscarle á la Asiria ó al Asia Menor, como si el arquitecto que trazó las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena conociera el arte de aquellos lejanos países. No porque el arco de herradura, como he dicho antes, domine en las construcciones visigodas hemos de creer que procede de Oriente, como tampoco se debe suponer que las basas de las columnas del crucero de San Pedro de Nave, de caprichosa forma, porque pudieran tener alguna vaga semejanza con las de una iglesia copta ó armenia, han sido aquí reproducidas, deduciendo de este erróneo hecho la existencia de relaciones artísticas entre tan opuestas regiones. Esas investigaciones no pueden conducir á una conclusión, como si el que encontrando en un prado una delicada flor de jardín quisiera averiguar si la semilla había sido allí transportada en el abono, por el aire ó por un pájaro. Cuando se estudian los monumentos del reinado de Ramiro I suele prescindirse de un factor importante: la inventiva del arquitecto, el cual, olvidando con frecuencia las tradiciones del pasado y excitada su ruda imaginación, altera la planta de los templos, cambia el sistema de las cubriciones, inventa capiteles y combina los viejos elementos decorativos con otros debidos á su fantasía, por todo lo cual el edificio religioso adquiere un carácter artístico diferente del que antes tenía.

La ornamentación de los monumentos visigodos y asturianos, si se parece á la bizantina, se debe á que unos y otros proceden de un arte común: del greco-romano degenerado, diferenciándose en la ejecución más esmerada en las construcciones orientales que en las de Occidente. En éstas, los motivos de la ornamentación son casi idénticos, siendo difícil distinguir un friso francés del período merovingio de otro español de la misma época, ó de los lombardos trazados por los *magistri comacini*. El origen de la mayor parte de estos ornatos se encuentra en los mosaicos, en los sarcófagos, en los cippos y estelas sepulcrales y muy especialmente en las pinturas murales que cubrían las estancias de las casas romanas, reproducidas, como he dicho, en los atrios episcopales y en los ábsides de la basílicas. La imitación de un modelo ornamental clásico hecha por la mano inhábil de un mal labrante de sillería, sea del tiempo de Augusto ó de Alfonso el Casto, tiene siempre el mismo carácter, como puede verse en las citadas lápidas funerarias de los museos arqueológicos Nacional y de León, que si no dijeran las inscripciones á qué época pertenecían, las juzgaríamos visigodas ó asturianas. El que esto escribe posee un gran trozo de una enorme losa sepulcral romana, la más notable que se conserva en este país de tan lejana edad, toscamente esculpida en ella la cara de la mujer allí yacente, que á no ser por la leyenda la creeríamos contemporánea de las bárbaras esculturas de las iglesias de Naranco (1). Los arquitectos godos intentaban reproducir en las pilastras de las basílicas ovetenses las molduras que habían visto en los monumentos romanos, y un hecho análogo acaece en Asturias en el Renacimiento. Maestros montañeses, paisanos y discípulos de Herrera, levantaron algunas iglesias de severo estilo greco-romano, imitadas al finar el siglo XVII y en el transcurso del siguiente por canteros ignorantes, que dieron á los ingresos de los ábsides y á los arcos torales de los cruceros las formas de los de la novena centuria, extraña anomalía que ha confundido á algunos arqueologos.

En las basilicas construidas durante el reinado de Alfonso II, la or-

(1) No existe más que la mitad de la inscripción, que dice: ...AE TALAVI F... NEI VXSORI. El nombre de *Talaro*, padre de la yacente, aparece en algunas inscripciones sepulcrales del Noroeste de España, propio de los aborígenes del país. Hübner la supone del siglo primero por la carencia de las letras D. M. S. Estaba esta piedra sirviendo de dintel en la puerta de una casa en Cornellana, y allí se conserva un trozo ornamentado, aprovechado para antepecho de una ventana.

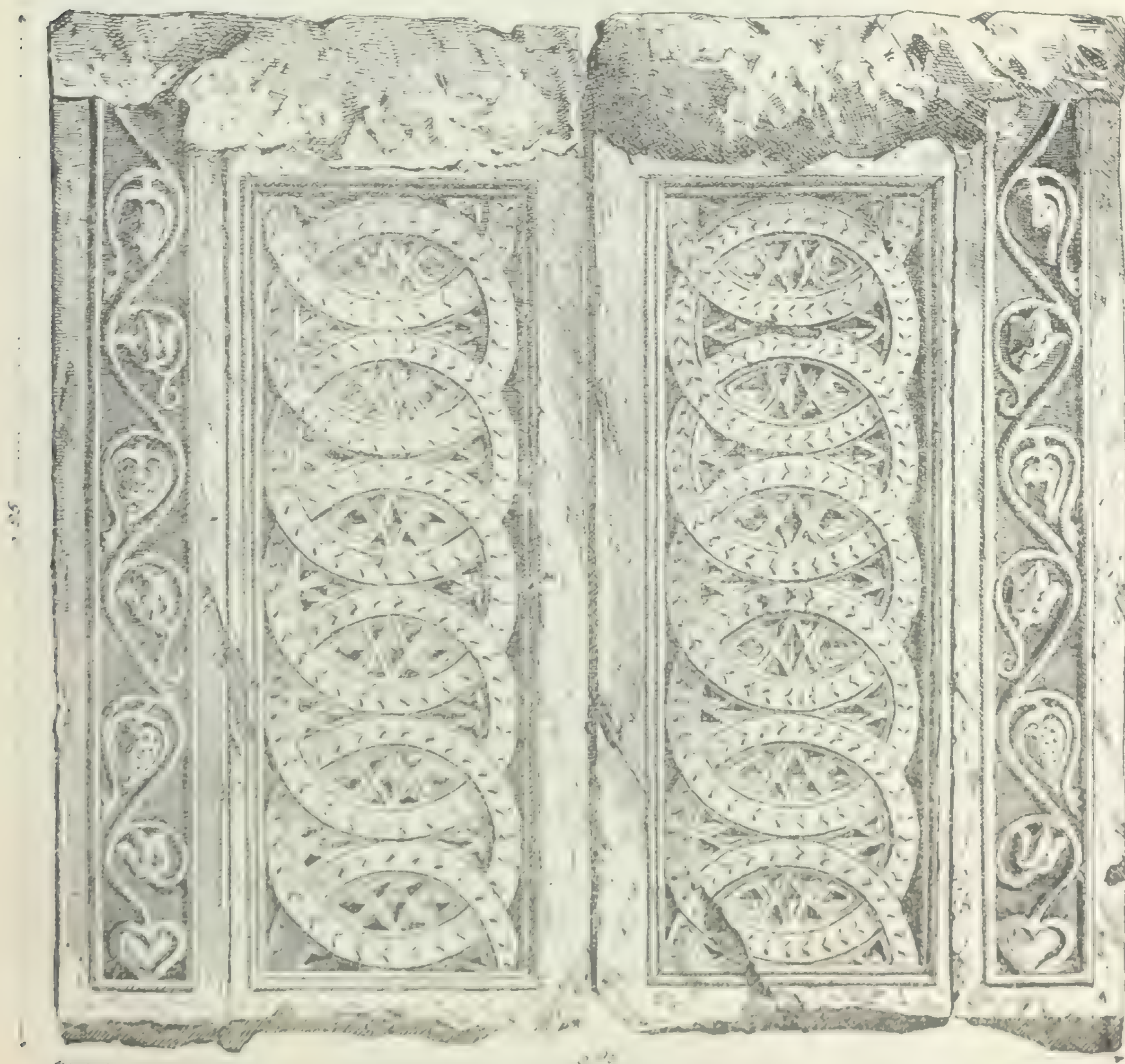
namentación es parca, pero muy prodigada en las del tiempo del primer Ramiro y del rey Magno. Los paramentos exteriores de los muros están desnudos de ornatos y sólo se ven alguna vez en las fenestras de las fachadas y en los testeros. Contrasta la severidad de las paredes de las naves con la riqueza de los ábsides decorados de arquerías simuladas, separadas de las bóvedas por molduradas impostas ó por anchos frisos. Las mesas de los altares formadas de grandes losas cuadrilongas



Lápida sepulcral romana de Asturias.

monolíticas, sustentadas por pedestales de sillería ó de mampostería, no solían estar ornamentadas como la de Santianes de Pravia; pero en algunas, cual la de Santa María de Naranco, las leyendas grabadas en los cantos estaban orilladas de franjas y galones é igualmente los ángulos de la cara superior y las tapas de los huecos donde se guardaban las reliquias, en las que aparecen cruces con los símbolos de los Evan-

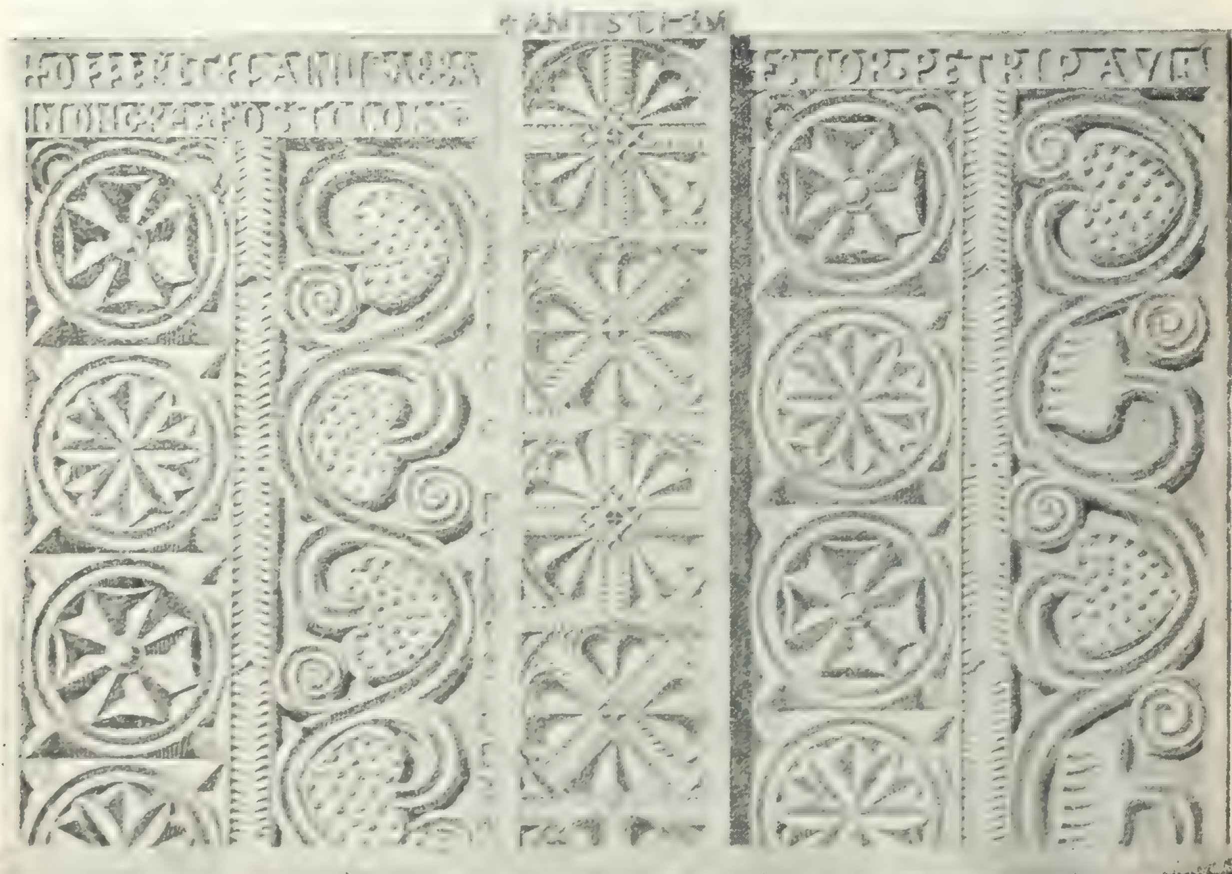
gelios rodeados de cenefas imitadas de la indumentaria religiosa. Donde se agotaban los primores de la ornamentación era en las cancelas ó vallas de piedra que separaban las capillas de las naves y cruceros, semejantes á las *transennas* de las basílicas latinas. Alzábanse aisladas sobre el escalón del ábside, quedando entre ellas y las columnas ó las



Antepecho de Santianes de Pravia (dibujo del autor).

pilastras de los arcos torales los dos ingresos del santuario, cuyo ejemplo tenemos en las de Santa Cristina de Lena y Santianes de Pravia, hoy custodiada en una iglesia poco distante de la fundada por el rey Silo. Si las losas eran delgadas, para mantenerlas estables se encajaban sus bordes laterales en las ranuras de dos pilarotes, hincados en el suelo. Como su altura y anchura eran próximamente las del altar, que

estaba detrás y á poca distancia, quedaba éste oculto á la vista; y cuando en el siglo XII se introdujo el rito latino y se adosó la sagrada mesa al muro del testero, para que los fieles pudieran ver sin obstáculo las ceremonias del nuevo culto, fueron suprimidas estas cancelas, de las que sólo queda la de la citada iglesia de Lena. En las ruinas de los templos de aquel tiempo se han encontrado fragmentos de estas losas, como en San Miguel de Lino, cuya procedencia se conoce por su poco grueso y por tener lisas las caras posteriores. Formaban los ornatos



Antepecho de Santa Cristina de Lena. ***(Monumentos Arquitectónicos de España.)***

estrechas fajas verticales de variados dibujos, semejantes á las cenefas de las vestiduras, separadas por anchos filetes en los que se leen los nombres de los santos patronos del templo, el del fundador y el del Obispo consagrante y la Era de la erección.

Otro motivo de ornamentación muy generalizado en los monumentos visigodos, era la pilastra ó anta de un solo frente, de material marmóreo coronado de un capitel, que recuerda por sus sobrepuestas filas de hojas cardinas el orden corintio y cubierta su superficie de variada exornación. Son modelos de este género las que flanquean el ingreso

de la cisterna romana del conventual de Mérida y otras existentes en el museo de aquella ciudad, y estaban destinadas á servir de jambas á los grandes vanos y de soportes á los arcos triunfales de los ábsides. Por sus cortas dimensiones eran fáciles de transportar, y de alguna localidad importante del interior llevó el Rey Casto las que se ven en el santuario central de San Julián de los Prados, descritas al estudiar aquel notable monumento.

La ornamentación de los frisos de los templos romanos, formada de ondeantes guirnaldas, candelabros, símbolos de los sacrificios, como crateras y pateras, no se encuentra en las basílicas visigodas, tanto por la dificultad de la talla, como porque recordaba el proscrito culto pagano, y en cambio se prodigan otros exornos, también de procedencia clásica, como el contario, la ova y la posta que apenas se reproducen en los monumentos asturianos. Las molduras de perfil semicircular, entre las que se distinguen el tondino y el toro, labradas en forma de cable que con tanta frecuencia aparecen en los restos decorativos anteriores á la invasión musulmana, domina en absoluto en las construcciones de la época de la monarquía, especialmente en las del reinado de Ramiro I, cuyas basas, fustes, capiteles, impostas y frisos ostentaban ese ornato, que según los arqueólogos era entre los primeros cristianos símbolo de maceración y de penitencia. La cruz no aparece en los monumentos religiosos solamente como signo de la Redención, sino como elemento artístico, sobre todo la de brazos iguales terminados en flores treboladas, brotando de medallón central y llenando los espacios que hay entre ellos tallos entrelazados y filetes funiculares. La talla era tosca y descuidada, como sucede siempre cuando las artes



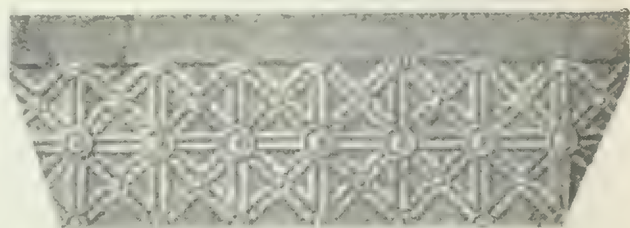
Antepecho de San Miguel de Lino.

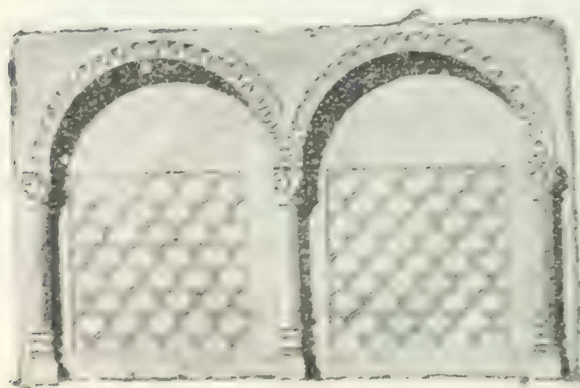
(*Monumentos Arquitectónicos de España*

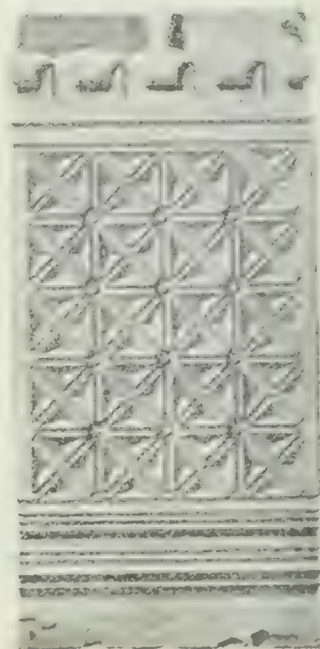
del diseño llegan á su mayor decadencia; y exceptuando los capiteles, que por su forma corintia tenían que ser abultados, los demás ornatos acusaban escaso relieve con los filetes rectangulares, redondeados los tallos y cortadas en bisel las hojas y las flores.

La ornamentación geométrica, de fácil ejecución por ser trazada con la regla y el compás, era muy prodigada en los frisos, formando





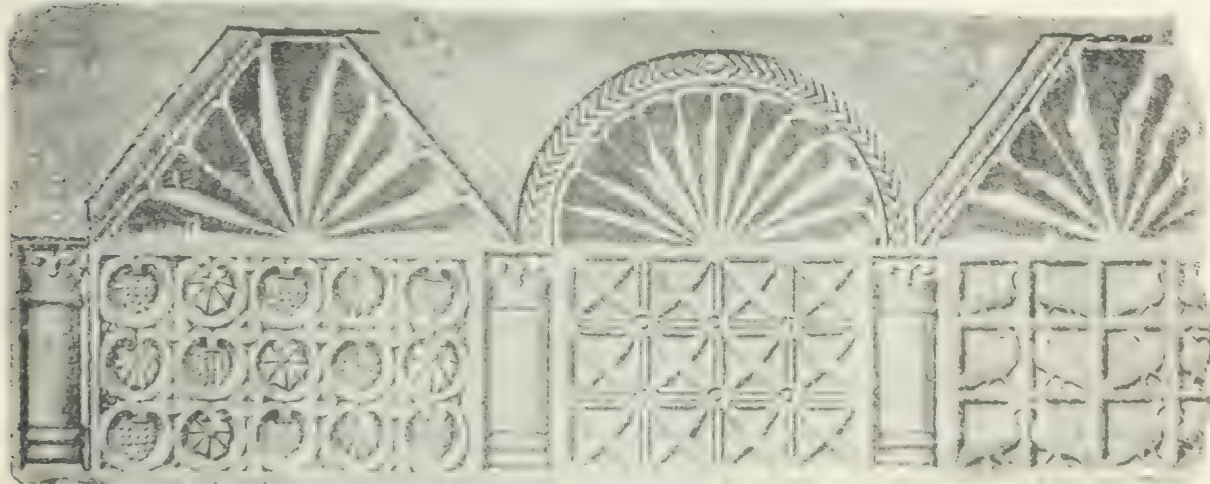




1, 3 y 4. Frisos visigodos de Mérida.— 2. Abaco visigodo de Córdoba.
(Monumentos Arquitectónicos de España.)

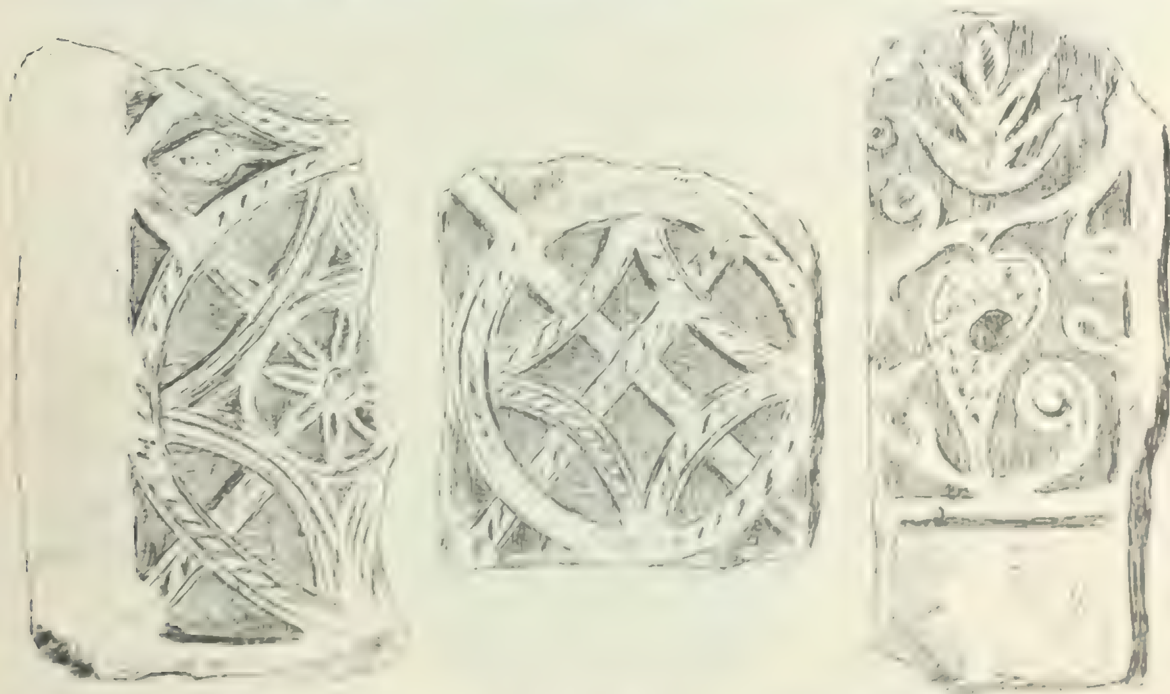
con la línea recta cuadrados, exágonos, octógonos y demás polígonos regulares. Pero la figura que se prestaba á las más variadas combinaciones es el círculo que entrelazado producia estrellas de cuatro ó seis rayos y otros caprichosos dibujos que abundan en la exornación visigoda y aún más en la asturiana, cuyo ejemplo tenemos en las fenestras de San Miguel de Lino. La dificultad de dar á la figura humana movimiento y expresión hizo que no se tomara como motivo de deco-

ración y sólo aparece en las iglesias de Naranco, Lena y Nave, ya imitando asuntos clásicos creyéndolos cristianos, como el díptico consular de Lino, ó los misteriosos personajes, reales ó simbólicos, de los ca-



Friso visigodo de Mérida. ***(Monumentos Arquitectónicos de España.)***

piteles y medallones de los citados templos. En cambio se reproducían con gracia y soltura los animales, especialmente los quiméricos entrelazados con tallos, galones y flores como el del antepecho del santuario



Restos de frisos visigodos. *(Museo Arqueológico Nacional).*

de Lino, y sobre todo, los de los frisos de San Pedro de Nave que parecen de una portada románica del siglo XI.

La arquitectura prestó á la ornamentación sus más importantes

elementos, como la pilastra, la columna, el arco y la jamba que se ven en las coronas votivas de Guarrazar y en las basas del crucero de Lino. La ornamentación industrial está representada por la trenza, el entrelazo, el disco, la cinta, el galón perlado y otros exornos del arte textil empleados en la orfebrería y en la indumentaria religiosa, en los frontales y velos que envolvían los altares. Los vegetales con sus vástagos, flores y frutos cubrían los frisos, las jambas, las impostas, las basas y capiteles de las columnas, combinándose armónicamente con los filetes y las figuras geométricas, entre las que se desarrollaban graciosamente en múltiples enlaces. La vid con el tallo serpeante, en cuyas ondulaciones alternan hojas y uvas, era el motivo preferido en la decoración, con la particularidad de que el racimo está orillado generalmente de un filetito que le quita el aspecto natural dándole la apariencia de un grupo de perlas encerradas en un estuche. Esta extraña forma se repite en las basílicas asturianas del siglo IX y en sus antecesoras las visigodas, y se ve en la cancela de Santa Cristina de Lena, en el de Santianes de Pravia y en el friso de San Francisco de Avilés; y citando ejemplo más lejano en el de San Eleucadius en la basílica de San Apolinar in Classe de Ravena, lo que muestra el origen bizantino de este ornato (1).

FORTUNATO DE SELGAS.

(1) *Origen, fuero y monumentos de Avilés*, pág. 27.



Medallón de San Miguel de Lino.

El escultor cincocentista Nacherino

y sus obras en tierra de Burgos.

Incidentalmente me hube de ocupar en nuestro BOLETÍN del hermosísimo *putto* del Museo de Burgos, firmado por *Miguel Angel Nacherino* (1).

No debí dar las cuartillas á la imprenta, ó al menos no debí corregir las pruebas, sin antes ver en los libros de Historia del arte italiano lo que decían del escultor, supuesto que yo reconocía en su obra un clasicismo tan grande cual el de tantas obras del siglo XVI que han pasado por clasicas, por romanas, y clasicismo tan apurado no se suele encontrar fuera de Italia.

Pero esas son las ventajas de nuestra publicación; entre consocios cabe confesar los olvidos y reconocer los errores, pues escribimos con más noble afán que soberbia de pretensiones; y dada una noticia, hemos merecido alabanza aunque la envolvamos con algún juicio equivocado ó las relacionemos con informaciones incompletas (2).

A poco de publicado el número de referencia ya caí en la cuenta de mi olvido, que ahora confieso.

Michelangiolo Naccherino es un escultor que trabajó mucho en Nápoles y en Palermo, no sé si en relación directa con nuestros Virreyes de Nápoles y Sicilia, como es muy probable. En el Sur de Italia fué al finalizar el siglo XVI y al comenzar el XVII el escultor más afamado y el maestro que llegó á formar escuela, allí donde años antes lucieran su ingenio un gran arquitecto español, *Juan de Toledo*,—el que después dirigió la obra de El Escorial—y un ilustre escultor zaragozano, *Pedro de la Plata ó del Prado*,—al parecer discípulo del insigne *Giovanni Merliano da Nola*, de quien tan hermosa obra conservamos en Bellpuig, cerca de Lérida.

(1) Véase el número último de 1903, pág. 29[illegible].

(2) Rectificándome y ahora contra la opinión de Madrazo (*Viaje*, pág. 90, nota) creo que es *Miguel Leoni* el *Michael Angel* de El Pardo.

Entre los trabajos de *Nacherino* en Nápoles se cuentan dos sepulcros, uno de ellos de un apellidado Mallorca, en la iglesia de los españoles, y se le atribuye el de Alfonso Sánchez en la Anunciada.

Se le tenía por napolitano. Para imaginar que pudiera ser español, indicando como indica su nombre, Miguel Angel, el entusiasmo artístico de los padres que al bautizarle se lo impusieron, tenía yo la idea vaga de que pudiera ser hijo del famoso escultor español, entusiasta renaciente, *Andrés de Nájera...* Pero de poco tiempo á esta parte se ha averiguado que *Nacherino* fué florentino y discípulo del francés *Jean Boulogne* en Florencia, antes de establecerse en Nápoles (1).

El hallazgo de obra suya en España, como la recogida en el Museo de Burgos, no basta á hacernos suponer que viniera á nuestra península, aunque siempre es más rara la emigración de las esculturas, máxime si no viajaron para acrecentar las colecciones de los *amateurs* y se destinaron á los templos, como verosímilmente es el caso del *putto* de Burgos.

Pero ¡aquí de la utilidad de los estudios de nuestro BOLETÍN!

A la lectura de mis notas sueltas incidentales, contestó un querido consocio nuestro dándonos noticia de otra obra de *Nacherino*, firmada, conservada en Castilla la Vieja, y hasta hace poco absolutamente desconocida.

¡Y he aquí cómo, burla burlando, á base de un juicio mío á la vez incidental y precipitado, nos hallamos hecho un trabajo ilustrativo bastante completo!

Dice así la carta de D. Eloy García de Quevedo Concellón, hoy dignísimo Catedrático de Literatura del Instituto, en Burgos, su patria:

«Cuando pensaba escribir á usted... llegó á mis manos el número de nuestro BOLETÍN DE EXCURSIONES con su... carta al Sr. Serrano Fatigati. Viendo en ella una indicación referente á la estatua de nuestro Museo de *Nacherinus,* obra que siempre me ha gustado sobremanera, que no había visto citada ni alabada nunca hasta ahora, y recordando que yo debía tener una nota acerca de otra obra del escultor autor de ella, decidí no escribirle hasta encontrarla, y hoy que lo he logrado lo hago...»

(1) La obra burgalesa de *Nacherino* la creo superior á cuanto hizo *Juan Boloña:* más pura y clásica.

La noticia es detallada. No la copio por referirse á gestiones oficiales del Gobierno Civil de Burgos, con la Comisión de Monumentos, con el Sr. Obispo de Osma, en relación con un proceso criminal sustanciado por los tribunales de Londres sobre supuestos robos de obras de arte, con las cuales se pretendía que estaba relacionada la estatua de *Nacherino* de que va á dar noticia. El proceso se sobreseyó, y la obra se conserva incólume en su primitivo destino, además,...

Basta extractar de la carta, que se trata de otro *putto* de mármol, semejante al del Museo de Burgos, que se conserva en la iglesia parroquial de Sinobas, diócesis de Osma, provincia de Burgos, pero legítimos de esta última ciudad (1). Chamarileros *de extrangis* es verdad que habían ofrecido cantidad crecidísima.

El *putto* de Burgos está firmado así: «Michael Angs Nacherinvs faciebat», en bellas mayúsculas. El de Sinobas de esta otra manera: «Michael Angel Nacharinus, Florentia faciebat». Y el estar firmado en Florencia nos declara dos cosas: la primera, que debe corresponder á la mocedad del artista, antes de su establecimiento en Nápoles, y la segunda, que no nos queda por ahora excusa ni resquicio para suponer que el autor viajara por España, cuando una de sus dos obras está firmada en Italia, siendo también la otra, la de Burgos, de mármol de Carrara,—ó «de Génova», como acá decíamos antes.

Diré para terminar que *Nacherino* nació en 1535 y que falleció muy anciano, de ochenta y siete años, en 1622. Sus obras llegarían á España en pleno siglo XVI con mayor probabilidad.

¿Quién las trajo?

Elías TORMO y MONZÓ.

(1) El pueblo de Sinobas no tiene Ayuntamiento. Corresponde al de Aranda.

LA COLEGIATA DE BAYONA (Pontevedra).

Adiciones y correcciones á la «Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media».

El meritísimo arqueólogo D. José Villa-amil y Castro en su libro *Iglesias gallegas* (Madrid, 1904), pág. 217, consigna:

«La iglesia de Bayona data de 1278, si en efecto dice E : M : CCCXVI : MS APRILIS la inscripción de la fachada en lo alto, y á la izquierda de la entrada principal, según leyó el P. Sarmiento..... ó de 1310, si hay exactitud en lo que publicó, así como de pasada, D. J. Barcia Caballero.»

En la pág. 224 añade: «Más tarde fué erigida la Colegiata de Bayona por el Obispo de Tuy, D. Diego de Muros, en 1482.»

Sigue en el libro citado una exacta, pero muy sucinta relación, hecha, á lo que se ve por ciertos detalles, hoy modificados, antes de la restauración de 1888; y un comentario: «La ornamentación del edificio es, tras de tosca, tan variada y extraña, que envuelve un verdadero problema artístico arqueológico.»

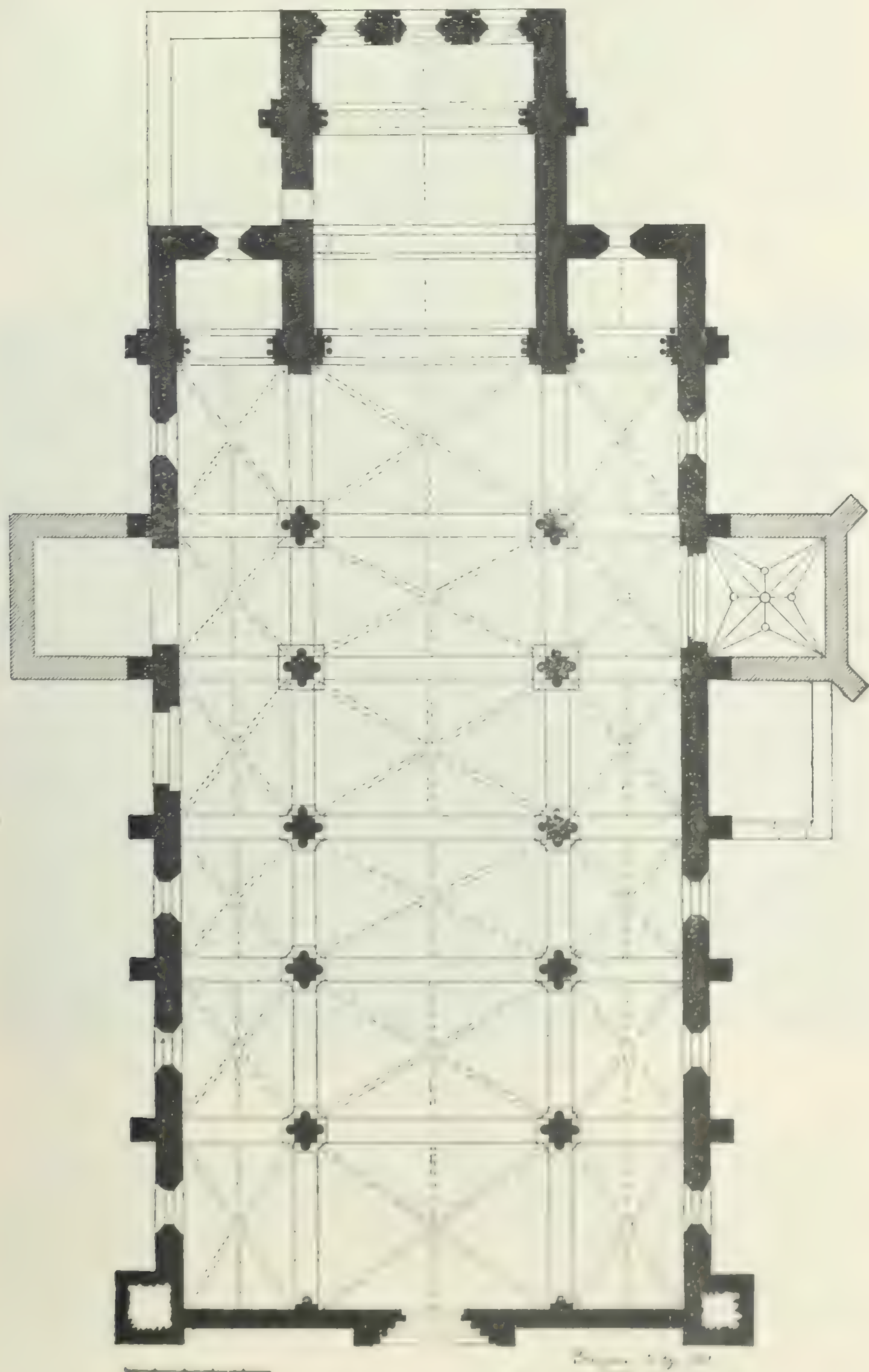
El historiador Murguía, en su *Galicia* (Barcelona, 1888), si es más prolijo en la descripción detallista, comete errores de bulto (afirma que la iglesia «está cubierta por un techo de madera»), á pesar de lo cual, ve claro, en mi sentir, respecto á ser la de 1278 la fecha de construcción, y á ser románico-transitivo y muy regional el estilo de la iglesia.

No basta todo esto, sin embargo, para la clasificación y análisis del monumento. Por confiar en ello, sin conocerle, publiqué en mi *Historia* la errónea nota que va en la pág. 303 del tomo II. Hoy que lo he visitado, he de ampliar y rectificar lo dicho con mis observaciones y dibujos.

Sentemos como jalones fundamentales dos fechas interesantísimas: la de 1278 para la construcción de la iglesia de Bayona como simple parroquia, y la de 1482 para su elevación á la dignidad colegial.

La Colegiata de Bayona es una grande y larga basílica de tres

COLEGIATA DE BAYONA



Planta. (Croquis del autor.)

naves con seis tramos, sin crucero, y tres ábsides de cabecera plana, mucho más profundo el central (1). Los apoyos son todos de un mismo tipo, á pesar de ligeras variantes. Los caracteriza una rudeza de soluciones constructivas y un arcaísmo de los decorativos, que bastarían para dar interés al monumento. Tienen núcleo prismático cuadrado, con pequeños chaflanes en los ángulos, y en las cuatro caras llevan columnas adosadas: no tienen basas (sin duda ocultas por el pavi-

COLEGIATA DE BAYONA



Interior. *(Cliché de Estens.)*

mento actual). Comienza la rareza en los capiteles; son de hojas, de ejecución bárbara, y bordean también el pilar; sobre ellos descansa una enorme losa cuadrada, y no, como era lógico, silueteando el pilar y sus columnas, decorada en su borde inferior con flores cuadrifolias. No se explica ese enorme asiento para la carga superior, constituída

(1) En este detalle está equivocada la descripción del Sr. Villa-amil, pues dice que las tres capillas «mueren en un muro continuo».

por sólo los cuatro arcos de la techumbre: los dos formeros de la nave central y los dos transversales de ésta y de la lateral. ¿Para qué los enormes é inútiles ángulos de la losa? Comprendiéronlo así los constructores de los seis últimos pilares, y robaron los ángulos con superficies cóncavas, á pesar de lo cual, el barbarismo subsiste. Yo no conozco en toda España nada, en su género y estilo, tan tosco y rudimentario (y por lo tanto tan interesante para el estudio de la génesis de las formas arquitectónicas) como estos capiteles de Bayona.

Todavía subsisten estas condiciones en la parte que sobre ellos carga. Los cuatro arcos son apuntados, sin molduras, y los transversales de la nave mayor vuelan sobre ménsulas formadas por rudas piedras voladas, sin más transiciones que un chaflán, la última de las cuales lleva labradas á bisel círculos con estrellas de radios curvos, con extraño acento de cosa antiquísima, casi visigoda.

En la capilla mayor, los pilares de embocadura y los de uno de los dos arcos de refuerzo, son de composición más sabia; esquinados con columnas en los codillos; pero en el otro vénse también enormes y rudas ménsulas, con más decoración que la de las citadas, mas no menos tosca.

Sirven estos arcos para apoyar y reforzar el cañón apuntado que cubre esta capilla, y de igual clase son las bóvedas de los ábsides laterales.

Las naves del cuerpo de la iglesia tienen bóvedas de crucería, con nervio de espinazo y plementeria de grandes losas. Basta ver la falta de preparación de sus nervios, que salen de unas mensulitas esquinadas, á gran altura sobre los capiteles de los pilares, y la finura de molduración de esos nervios, para afirmar, sin género de duda, que este embovedamiento es obra muy posterior á la construcción de la iglesia.

En los arcos y muros de ésta llaman la atención variados y enormes signos labrados en las piedras. Hay hachas, tijeras, perros (?), y unos extraños círculos, con un vástago lateral que se termina en una cruz de doble travesaño. Murguía ve en ellos (y creo que ve bien) la representación de las corporaciones ó particulares que sufragaron las distintas partes de la obra.

El exterior de la Colegiata de Bayona se goza casi completo. La fachada principal tiene dos torretas laterales, con uso defensivo, muy

semejantes á las de San Martín de Noya; muros lisos con vertiente indicadora de las cubiertas y un tramo central, con dos contrafuertes (mal colocados respecto á los empujes interiores), entre los que se abre la puerta, abocinada, de arcos ligeramente apuntados sobre columnas, con tímpano (hoy desnudo) y decoración de florones que quieren ser *compostelanos*. Encima hay una ventana circular, que debió tener tracería, y en el piñón la característica acrotera gallega: un cordero con una cruz encima.

COLEGIATA DE BAYONA



Fachada principal. *(Cliché de Estens.)*

Por detrás luce en el ábside central una bella y triple ventana del tipo románico. Lateralmente se ven las fachadas de las naves bajas, con ventanas, y la de la alta, lisa, con cornisa de canecillos y tableta. Son aquellas de tipo románico en la cabecera, pero en los pies tienen arco apuntado y una tracería de piedra, elementalísima y nada bella.

La torre, que carga sobre el ábside del Evangelio, si es la primitiva, nada tiene hoy de notable. La completa y buena restauración de 1888 no alcanzó á esta parte.

La Colegiata de Bayona es uno de los más completos é interesantes monumentos de la arquitectura popular gallega en el estilo románico arcaizante regional. Lo gótico vino después. En efecto, yo veo en este monumento un ejemplar que en su tipo general *era*, como todos los de la región oceánica de Galicia, desde La Guardia hasta Las Mariñas de La Coruña, una iglesia de tres naves, con cubierta de madera sobre arcos de piedra y sólo abovedados los ábsides, y sin más luces que las ventanas de las naves bajas. Fué así la construcción comenzada en 1278, en estilo románico, con rarezas y arcaismos singulares, como son el tosco sistema de capiteles detallado, y que yo atribuyo á tosquedad técnica ó ignorancia del constructor, y la ornamentación con motivos que parecen copia de otros más antiguos, acaso visigodos, hecho este último no único (1), y ambos, tales, que no autorizan á dar mayor antigüedad al monumento, aunque sí especialísimo valer. Dentro de esta construcción románica hay también dos épocas marcadas por las diferencias, mencionadas ya, de los pilares interiores y de las ventanas laterales.

Al ennoblecerse la iglesia, en 1482, con la categoría de Colegiata, debió parecer pobre la techumbre de madera y se pensó en abovedarla. A esta época pertenecen las crucerías de las naves, tan claramente distintas del resto de la fábrica y tan inopinadamente nacidas (y acaso las tracerías de las ventanas).

De este cambio de estructura, que *desregionalizó* el monumento no me cabe duda. Y con él resultó, á la postre, la Colegiata de Bayona, un ejemplar singularísimo, digno de concienzudo estudio y de especial lugar en la historia de la Arquitectura gallega, y completo y visible íntegramente hoy, para honra de Bayona y del arte.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,
Arquitecto

Bayona-Madrid, Agosto 1909.

(1) Idéntico se ve en la iglesia de Monasterio de Rodilla (Burgos), monografiada en la pág. 480 del tomo I de mi *Historia*.

LEQUEITIO

(RECUERDO DE UNA EXCURSION)

Mi rápida visita á Lequeitio y Guernica fué en Septiembre de 1907. Son vivos los gratos recuerdos que guardo de la excursión, y algunas brevísimas notas de mis cuadernillos contribuyen á devolverme en la memoria la *visión* apagada de las cosas vistas. Al llegar á Madrid, en Octubre de aquel año, las cuartillas para nuestro BOLETÍN no estaban escritas precisamente, pero faltaba poco más que el trabajo de la mano. Pensando en las ilustraciones, un consocio querido, uno de los más entusiastas y cultos (y más modestos, sin embargo), D. Juan Allendesalazar, puso en mis manos la interesante fotografía del gran retablo de Lequeitio, y con el libro de Cavanilles, la noticia documental de su ignorado autor, un gran escultor desconocido de los primeros años de la centuria XVI.

Gracias á las bondades del amigo y al trabajo ignorado casi ú olvidado de Cavanilles, iba á lucirme en el BOLETÍN á bien poca costa, cuando pensé más seriamente, que fototipia y noticias (al fin publicadas) debían dejarse al P. Vázquez, que precisamente por entonces comenzaba á publicar en el BOLETÍN una serie de estudios acerca de los poco conocidos monumentos vizcaínos, que la muerte ha venido á interrumpir, por desgracia nuestra. El estudio arquitectónico de la iglesia mayor de Lequeitio, que yo hice, levantando un esbozo ó mal croquis de su plano, metro en mano, también pensando en el P. Vázquez, quedó muy justamente inédito, y debe seguir escondido entre la balumba de mis papeles y apuntes, ahora más que nunca, porque en el trabajo monumental y magistralísimo de D. Vicente Lampérez, el consocio ilustre, se da al tomo II, pág. 332, el estudio hecho en perfecta, sobria síntesis analítica (si se permite la paradoja), con el plano del templo y las secciones transversal y longitudinal (un tramo), trabajados por el Sr. Anasagasti, y en la pág. 327, al fotograbado, la vista de la fachada del templo, tomada desde las escalinatas de enfrente, dejándose ver los sutiles arbotantes, de tan desnuda rampa, que muy pintorescamente caracterizan el monumento.

¿Qué queda, pues, que decir de él, escribiendo para nuestros consocios, que tienen seguramente á la mano ese imponderable tesoro del excursionista español, que es el libro ya clásico de Lampérez, viático para toda excursión á hacer, recuerdo vivo de toda excursión realizada? (1).

Solamente decir que la casi igualdad del ancho de las naves, y lo muy corto, relativamente, de ellas, son en verdad, como él dice, características de la escuela ojival vascongada, pero que de más honda preferencia deben de arrancar esas plantas de salón—á las lonjas de tres naves del mundo aragonés, Barcelona, Palma, Perpiñán, Valencia y Zaragoza, es á lo que más se parecen las iglesias vascas—, pues la raza eúscara siguió siempre ese ejemplo de su ojival en sus grandes, amplísimos, hermosos templos del Renacimiento y modernos, como las iglesias columnarias de Guernica (de ocho columnas jónicas), de Eibar (corintias), de Azcoitia, Azpeitia y Motrico (columnas toscanas), por no citar sino grandes monumentos visitados en los mismos días.

El efecto exterior del monumento lequeitiano, con su excesiva horizontalidad, se aminora además por hallarse situado á la vera del puerto, en el fondo, rodeado de barrios y edificios, bastante más altos, por dos ó tres de sus lados, y tener que bajar por escaleras á las plazoletas ó compases que lo rodean. Por la parte del mar, el gran pórtico ojival moderno le roba la atención, siendo como es en apariencia, más que otra cosa, *logia* que preside, á cubierto de la intemperie, la gran plaza y jardín que allí se ha formado ganándole terrenos al mar.

Olvidándonos de tanta hermosura de paisaje, penetrando en el templo (2), cuatro ó cinco joyas solicitan la atención. Las dos famo-

(1) La *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, ha tenido hasta el éxito de librería, pues hace meses que se habían vendido ejemplares por valor de unas 20.000 pesetas.

(2) Como el plano del Sr. Anasagasti no tiene escala, diré que la nave central tiene (tomé medidas en el tercer tramo) nueve metros de ancha (sin contar los baquetones de los pilares, sin los cuales tienen éstos un metro) y 7,70 cada una de las laterales (sin contar los pilares adosados, es decir, hasta el pasamento). Total ancho de las tres naves, 26,40.

En el interior del ábside los lados miden 2,[illegible], por lo cual deduzco que el ancho (en curva) del retablo vendrá á ser de algo más de nueve metros (y algo menos de nueve metros la flecha de esa curva).

No tengo las medidas del alto del zócalo en que apoya el retablo, de la gradería

sas laudas sepulcrales de bronce, el gran retablo de escultura que reproducimos como inédito, otro notable retablo pequeño de escultura, un tríptico flamenco... Es lo que recuerdo, y creeré no olvidar nada (1).

El tríptico está en la sacristía, colgado alto; dicen mis notas que representa á la Virgen de pie, el cadáver de Cristo, San Juan y una de las Marías en el centro, Nicodemus y la Magdalena en las puertas, y dice mi memoria que lo juzgué (?) obra similar á las de *Marcelo Coffermans*, de quien tiene D. Pablo Bosch una hermosa Magdalena.

Las dos laudas pareciéronme de arte también neerlandés, pero en un siglo y medio más viejos. Las creí de los primeros años del siglo XV, por su arte, y se refieren á personas fallecidas en el siglo XIV. No las estudié en detalle por saberlas conocidas y examinadas ya, y sólo de paso tomé nota de algunas de sus fechas, notando ahora que la Era «de mil et CCCCXX» en la fecha de óbito de Johan Peris de Omaegui, tiene en el libro de Cavanilles una *C* de menos que en mis notas, en relación con la fecha de la muerte de su mujer D.ª Auria Martínez de Cenanga, que dice falleció en la Era MCCCXIX—y yo no tomé de ella nota—. En la otra lauda conservada, la de Mary Ibáñez

del presbiterio, ni del triforio al cual se excede, y sólo me atrevo á conjeturar si tendrá unos doce metros de altura la parte escultórica del mismo.

Aún añadiré al plano del Sr. Anasagasti que las bóvedas del pórtico y girola son ojivales, sin otros baquetones que los diagonales. En cambio está equivocada la bóveda de la cuarta de las capillas del lado de la Epístola, que tiene tercerones en la forma más conocida y sencilla.

Completaré asimismo el estudio arquitectónico del Sr. Lampérez, diciendo que los ventanales del ábside son más antiguos que los de la nave (que los tiene sólo al lado del Mediodía). Estos de dibujo flamígero (aunque otra cosa diga el dibujo de la sección longitudinal), y los del ábside á base de círculos. En éste no hay arbotantes.

Los arquitos del balconaje del triforio son ocho en cada tramo de la nave central y tres en los del ábside.

Es muy rara y curiosa la clave central en la bóveda del ábside, con la Anunciación. Hay en el templo algún sepulcro de gablete: los aludidos por Amador de los Ríos.

Todo el cuerpo de las naves de la iglesia corresponde á los años 1488-1508. Lo del ábside veo que es lo que respetó el incendio de 1442, pero no procede del templo consagrado en 1287, sino de alguna de sus ampliaciones ó reformas.

(1) D. José Amador de los Ríos publicó en la *Revista de España*, año 1872, unos estudios sobre toda la Arqueología de las Vascongadas, al parecer detallados. En Lequeitio positivamente no estuvo, pues no supondría de otra manera de fines del siglo XIII el templo actual—ni parte mínima del mismo—y porque citando sepulcros de pared, góticos, no tuvo idea de las laudas, de los retablos, ni del tríptico.



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

LEQUEITIO

Retablo mayor de Santa María

OBRA DE JUAN GARCIA CRIAL (1510)

de Uribarren, no se puede leer el mes (ya no lo leyó Cavanilles), pero tampoco ahora la *M* del mil y lo que hubiera después de las tres *CCC* que copió el mismo escritor. El cual dice que hubo otra tercera lauda ya perdida en su tiempo, y que las dos restantes estaban en el suelo al lado de la Epístola. Donde yo las vi en 1907 fué, la una al lado del Evangelio, en la pared, entre capillas, próxima á la girola, y la otra en una pieza alta de trastero, puesta de cara al suelo y teniendo sobre ella el peso de muy variados objetos, entre ellos una imagen de la Virgen, de estilo ojival, en madera, según atisbo á recordar. Entre el sacristán y yo removimos la balumba, llenándonos de polvo. ¡Cosa indigna de población tan culta, tan rica y tan bien administrada!

Guardo con escasos recuerdos una gratísima impresión de un retablo, colocado alto en frente del altar en una de las capillas laterales del lado de la Epístola. Creo recordar que me pareció obra hermosa de la escuela escultórica burgalesa, influjo alemán, y veo en mis notas que contiene las escenas siguientes: Los azotes á la columna, La cruz á cuestas, El Descendimiento, El santo Entierro y no sé si La bajada al Limbo (1).

Por último, y sobre todo, la importancia del templo de Lequeitio la redondea el magnífico retablo que mis lectores tienen á la vista, aunque en reproducción sumamente reducida. Llena todo el ábside central, con su titular, las diez y ocho escenas de la vida de la Virgen, las veinte estatuas aisladas, las cuatro de arriba, las cuarenta estatuítas embebidas en las riquísimas tallas góticas, con la corona mudéjar en la cornisa por último. Aunque ignoro si al construirse de reciente toda la girola se desarmó, me da á entender que sí el demasiado alto zócalo sobre el que asienta (2).

La titular es la Asunción, que bien se acierta á ver en la fototipia, y las diez y ocho escenas son (de izquierda á derecha y de arriba abajo) la Anunciación, la Visitación, la *Pietá* de la Virgen y la Resurrección; la Ofrenda de Joaquín rechazada, la Natividad de la Virgen, su Presentación y los Desposorios; el anuncio á los pastores, su adoración (tras del Tabernáculo, la Virgen entre dos santas), la Pu-

(1) Las cinco escenas están como confundidas en una sola composición.

(2) Extraña mucho en este retablo la falta del Calvario en lo alto, que en escena ó en estatuas exentas más arriba, no suele faltar nunca en los retablos españoles de la época. Pensé si lo habrían quitado en ocasión de obras, pero no vi rastro de él.

rificación y el cántico de Simeón; otra (!) adoración de los pastores, la de los magos, (tras del Tabernáculo, la Muerte de María), la matanza de los inocentes y Jesús disputando con los doctores. De las sesenta y cuatro estatuas y estatuítas no tengo nota, ni tuve tiempo para formarla.

Esta inmensa, hermosísima creación, obra maestra de la escultura peninsular, es obra de un español, de un artista desconocido para Ceán Bermúdez, para el conde de la Viñaza, para todos. Para todos, porque en este siglo de las imprentas también lo impreso se pierde, aun siendo libro tan serio, tan agradable, tan bello como el *Lequeitio en 1857,* del concienzudo escritor valenciano, paisano mío, D. Antonio Cavanilles (1).

Dice el texto, á la pág. 40 á 41.

«La Iglesia es gótica, grande, con tres naves; de considerable altura la de en medio. El retablo del altar mayor es muy notable por su dibujo y la delicadeza con que está ejecutado. Lo construyó en 1510 Juan García Crial, por 610.235 maravedises, á los que se agregaron 20 310 importe de la madera. Costó dorarle 18.545 maravedises. Representa en seis medallones sucesos de la vida de la Virgen, tiene varios santos, y en el centro la Asunción de Nuestra Señora. He oído que este retablo se hizo al mismo tiempo que el de la iglesia de Avilés, que se sortearon y tocó á Lequeitio el que estaba destinado para Asturias. Se ignora el coste de la Iglesia».

Antes de conocer este texto y de tener idea de las curiosas noticias documentales que nos revela, al ver el retablo de Lequeitio me asaltó el recuerdo vivo del gran retablo de la Catedral de Oviedo, parangonándolos con la imaginación.

Ese parangón bien lo puede hacer ahora el lector del BOLETÍN al ofrecerle en fototipia el de Lequeitio, pues en otra igual, al tomo X de nuestra publicación, tiene reproducido el de Oviedo (2). Especialmente la Asumpta y los ocho ángeles que la llevan, es decir, el tema

(1) Impreso en Madrid, imprenta de J. Martín Alegría, en 1858, dedicado al bienhechor de Lequeitio—su sepulcro lujosísimo vi yo en la antigua iglesia de Jesuítas—D. José Javier de Uribarren, y escrito después de una estancia de dos meses en la pintoresca y culta villa. D. José Amador de los Ríos no conoció el bello librito de Cavanilles, á pesar de que ambos escribían en el mismo citado año de 1872 en la *Revista de Madrid.*

(2) Tomo X, año 1902, pág. 176.

central de ambos retablos es muy parecido, indicando unidad de estilo ó de escuela al menos (1).

De Avilés, en cambio, no recuerdo haber visto cosa semejante, siendo obra de alabastro el retablo de la capilla de los Alas en San Nicolás, del cual no tengo exacta idea, ni reproducción fotográfica. El de Oviedo calculo que no será de proporciones diversas al de Lequeitio, llenando entrambos, hasta muy alto, todo el ábside de nave central bastante proporcionada (2).

Hay que rechazar la idea legendaria que nos cuenta Cavanilles, sobre todo por no parecer verosímil que en trabajos de tal importancia no se singularizaran las obras por los asuntos elegidos, por las escenas obligadas, por detalles significativos—por ejemplo, el retrato de un Obispo orante en la Asumpta de Oviedo—, por la forma poligonal de los ábsides — unas veces octógona, decágona, regular, irregular...—por la diversa altura de los ventanales, de los zócalos, etc., etc. Obras tan considerables, no parece puedan prepararse en los talleres de los escultores, sino muy aposta, con las exactas medidas por base, con la lista de asuntos é imágenes preferidas por norma.

Y que es considerable el trabajado para Lequeitio, bien lo dice el precio; pues el retablo mayor de Toledo en toda su escultura importante (obra de *Copin* y *Sebastián Almonacid*)—dejando á cuenta aparte las tallas arquitectónicas de *Peti Juan* y tantos otros—importó por los mismos años una cantidad de 610.000 maravedises, igual á la suma

(1) La historia documental del gran retablo de Oviedo anda equivocada por suponer los autores que las noticias documentales se refieren durante casi un siglo á la misma obra. Examinada ésta se vé que obedece á un estilo y que no pudo hacerse parte alguna del retablo muchos años antes que el resto. Precisamente era entonces época de incesantes cambios artísticos que el retablo no acusa. Entiendo, pues, que se labrarían sucesivamente dos retablos, que se quitaría quizá el primero para lograr una gran obra, y que los artistas que se supone acabaron tan sólo la labor secular, lo que harían es entallar toda la obra hoy subsistente. Son estos el entallador *Giralte* y el imaginero *Valmaseda* (...1525,... ...1528) habiendo trabajado también *Bingeles* y *Picardo*, suponiéndose que se comenzó en 1411. Fué pintado y dorado malamente en el siglo XIX, por acuerdo de mi paisano el Obispo Sr. Sanz y Forés. Dicho retablo merece muchas más alabanzas que las que le regateó Quadrado; en nuestro BOLETÍN todavía pecó de rígida la excelente crítica de méritos que con detallado examen hizo nuestro director Sr. Serrano Fatigati. Creeré que la pintura moderna descalifica obra de arte tan importante.

(2) El retablo mayor de Oviedo es del Salvador, y las escenas las menos confundibles con las que son más propias de un retablo de la Virgen.

total del retablo de Lequeitio, y ¡cuidado si vale la escultura del toledano inmenso! (1).

El mérito de la obra de Lequeitio es también muy grande, y mucho siento no haberla estudiado con aquella detención y prolijidad á que me hubiera arrastrado el conocimiento de la noticia documental, pues de una manera más vaga se examinan las obras de arte del todo anónimas, y de otro modo, con excepcional interés, las que nos revelan, como el retablo de Lequeitio, á uno de los ignorados y grandes escultores españoles de aquella hermosísima escuela hispano-flamenca é hispano rhiniana que tuvo en Burgos su principal, pero no ciertamente su único asiento en la Península.

Esa notabilísima primera escuela de la gloriosa gubia española—primera en el orden de tiempo—exige un trabajo importante que está por hacer; y está por hacer, entre otras razones, porque se acrecientan las dificultades de su estudio al faltarnos también el cabal y exacto conocimiento de las escuelas de escultores de talla de los Países Bajos y de Colonia, cuya influencia en Castilla fué considerable, enviándonos á veces á sus mejores artistas que ahincaron en España. Sobre los muchos nombres conocidos, hay alguno, uno de los más gloriosos de Flandes, que trabajó en España, en las provincias vascongadas precisamente. El Sr. Allendesalazar cree que se conservan aún algunas obras suyas, de *Guyot de Beaugrant*, el autor de los relieves de la muy famosa chimenea del Palacio de Brujas (2).

(1) El retablo de Toledo tendrá como un tercio más de ancho que el de Lequeitio, y proporcionalmente de alto.

(2) En Flandes no sé que existan Museos ni colecciones sistemáticas de su Escultura, que tanto padeció con las guerras de los protestantes iconoclastas. Tampoco en el Rhin, en Colonia, llevan ese estudio muy adelantado, al menos si se compara con Nuremberg, única escuela de escultores góticos entalladores que comienza á conocerse bien. En número, importancia y hermosura de las obras, las nuestras de la misma época no ceden á las alemanas y flamencas, y si no podemos gallear suponiendo á nuestro arte de la gubia gótica á fin del siglo XV original y del todo nuestro, no es porque sepa á cosa del Norte—que ya sería un argumento—sino porque nuestros documentos están llenos de nombres de artistas flamencos ó tudescos y sabemos que tenidos como los maestros principales: *Colonia* en Burgos, *Copin* en Toledo, *Dancart* en Sevilla..., pareciéndonos españoles los gloriosos discípulos suyos, como *Gil de Siloée* en Burgos, *Almonacid* en Toledo, *Nufro Sánchez* en Sevilla, respectivamente y por no citar sino tres y tres.

Entre otros hechos curiosos, no deja de ser raro, ya al comenzar del siglo XVI, que los dos más importantes sepulcros de la época en los Países Bajos sean los de favoritos de Carlos V que mucho tuvieron que ver con España: el del Arzobispo de

Lequeitio se encuentra situado en una ensenada rodeada de peñas, pequeñas playas, islas, entradas y salidas del Cantábrico. Le apartan del resto de Vizcaya y de todo el interior una elevada y muy complicada cordillera que baña el mar á todo lo largo de la costa abrupta. Salvan tan formidables obstáculos á toda comunicación terrestre tres carreteras, una de las cuales, la costera del Este, vive de la benevolencia del mar á pesar de lo mucho que costó, y tiene sus alternativas, según las veleidades de las olas; cuando yo visité la población el mar se había sorbido algunos trayectos de tan pintoresca vía y era imposible el tránsito por ella. Las otras carreteras suben enormes pendientes—suavizadas y *civilizadas* algunas, con nuevo trazado y más desarrollo de ziszás, por la Diputación vizcaína que las construyera—, gozan de la vista del mar, que se aparece, en apariencia engañosa, por ser lejano, por encima de las crestas de los cerros, como si estuviera más alto, sobre el horizonte racional; y bajan después rápidamente como despeñándose á la población, que se percibe achicada al fondo, sobre todo si se llega á ella desde el Oeste, procedente de Guernica.

Yo hice el viaje al revés, llegando desde Deva en automóvil del servicio público y saliendo á la tarde camino de Guernica en otro chisme semejante. Con ese que la Condesa de Pardo Bazán apellidara «artilugio crepitante» y que Calderón de la Barca hubiera llamado «hipogrifo violento, que corriste parejas con el viento», el viaje á Lequeitio se ha hecho posible gracias á varios ricos vecinos que establecieron el servicio más por patriotismo que por empresa.

A la ida volví á gozar de la vista de la pintoresca villa de Motrico—donde tan hermoso Cristo de Zurbarán se conserva (1)—, de la linda playa de Saturrerán y de la animada vista de Ondárroa, antes de emprender la subida. A la vuelta, después de la bajada loca, se ve el hermoso castillo de Arteaga, propiedad señorial de la Emperatriz Eugenia, que lo hizo restaurar á Viollet-le-Duc,—á la vez que restauraba, también por encargo suyo, el famosísimo de Pierrefonds, que visité en 1900.

Todavía la tarde de aquel largo día dió de sí una excursión en

Toledo D. Guillermo de Croy, en Enghien, y el de Enguelberto de Nassau y su mujer, en Breda. El autor de éste un *Tomás Vicente*, italiano.

(1) Me ocupé de él en *Cultura Española*, año 1906, pág. 1.110.

ferrocarril á la ría de Mundaca, un paseo al fondo de ella, atravesando un puentecillo de más de cien metros y subiendo por sesenta ó setenta gradas á gozar de una hermosa vista de puesta de sol en el restaurant de la isla de Chacharramendi, habiendo visitado antes las iglesias, la Casa de Juntas y el árbol de Guernica.

La mañana de ese mismo día, madrugando sobremanera, habíamos hecho en Alzola la cura de aguas. La mañana siguiente, aunque muy tarde, hicimos también en Alzola la cura de agua, todavía en ayunas, soñolientos, pero no tanto que en uno de los dos empalmes no aprovecháramos media hora de espera visitando el pueblo y la iglesia de Amorebieta, que no tiene nada de particular. Al buen excursionista no arredran fatigas ni el tiempo tasado; unas y otro parece que son la salsa del viaje, excitando y despertando ó aguzando más la atención y el placer estético (1).

Vaya desde aquí, para finalizar, un saludo á los amigos de Lequeitio, el vicario D. Benigno Bengoechea y el digno ex-alcalde don José Félix Eguilior.

ELÍAS TORMO.

(1) Por sendas de montañas (antes de haber carreteras) se contaban cuatro leguas de Lequeitio á Deva, y dos y media de Lequeitio á Guernica. El circuito de la excursión, además, comprendió en trayectos diversos de ferrocarril hasta 82 kilómetros.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

VI

Comienzo de la reforma escultórica en el siglo XVIII.

Las condiciones en que vivió la escultura en la comarca madrileña, no son las mismas en que se desarrollaba en general la escultura española. En Levante con Salcillo, había un movimiento muy típico y digno aún de mayor encomio por la atmósfera artística que se respiraba en aquel período; en la corte y sitios cercanos no se producían obras que puedan colocarse á la misma altura, ni en los últimos días del siglo XVII ni en los albores del XVIII.

Salcillo tuvo en su favor para no precipitarse del todo en la decadencia, y para crear lo bello, su intuición fecunda que le llevaba á tomar por modelo á las gentes de su comarca, conservando en su espíritu el perfume de la realidad; aquí se repetían una y otra vez con la gradual degradación las mismas formas, y los escultores extranjeros venían poco más ó poco menos en iguales condiciones, siendo los repetidores de modelos ya gastados.

Ni los que trabajaron en La Granja procedentes de Francia, ni los llegados de Italia para ejecutar obras de encargo, traían en su mente ese fuego sagrado, ese poder de crear, esa energía de pensamiento que son siempre necesarias para imponer sus ideales y detener una sociedad en el camino del mal gusto, y lo que no tenían para sí no podían cederlo á los demás para levantar de su postración al arte español.

Tan convencionales como eran las representaciones de dioses paganos en La Granja, eran las efigies de santos en Madrid. Algunos de aquellos escultores conocían los secretos de una factura aceptable, y en cambio ninguno sentía vivas esas inspiraciones que habían llenado el alma de Gregorio Fernández, de Cano y de Mena. Esta es una de las diferentes ocasiones en que se ha demostrado plenamente que

la maestría de mano y el dominio de la técnica no bastan para crear arte hermoso y perdurable, si están puestas al servicio de un alma donde el arte no vive de verdad.

Así pasaron algunos años degradándose cada vez más las formas hasta producir la serie de leños industrialmente desbastados, que parecen todavía remedos de grandes obras, hechos por gente en estado primitivo. Crucifijos sin formas y de incorrecto dibujo, llenos unos de violentos retorcimientos y sometidos otros á una pasividad insulsa en contraste con los primeros; efigies de ojos saltones y ropajes de cartón; cabezas con cabello y barba, cual pelucas y añadidos de barbería barata; manos y pies de dedos sin articulaciones; actitudes de cómico casero con energías de gañán en el rostro, ó dulzuras de suma insipidez, es todo lo que salió de pecadoras manos en el transcurso de aquellos años que precedieron á los primeros trabajos, de los que algo más tarde habían de propulsar la creación de la Academia de San Fernando.

Carecían de vigor los escultores del país y no podía estimulársele con las importaciones de otros pueblos; sólo el buen sentido, el amor siempre vivo en muchas almas desinteresadas á lo que ellas no pueden realizar, y el aprendizaje por el camino de lo docente, podía formar generaciones de jóvenes que unos tras otros fueran elevándose á mayores alturas.

Este movimiento se produjo en la segunda mitad de la décimoctava centuria con la creación de la Real Academia de San Fernando.

Nació ésta en medio de una atmósfera de simpatía como necesidad vivamente sentida en el país y satisfecha por las acertadas decisiones de Príncipes y magnates, movidos de noble patriotismo. Estos impulsos bienhechores deciden en la mayor parte de los casos del éxito de las empresas, porque cuando las corporaciones son blanco de la hostilidad envidiosa ó interesada, tienen que emplear en defenderse gran parte de los esfuerzos que podrían emplear en el amplio desarrollo del fin que persiguen.

Con gran tino en muchos momentos y con menor acierto en alguno, la Academia abordó desde su primer concurso los géneros más variados, con la única excepción del embellecimiento de los hechos, al parecer insignificantes, de la vida social ordinaria, porque esto no estaba en aquel período en la mente de los artistas ni en la mayoría

de los escritores. El Evangelio, la Historia patria, la de los tiempos clásicos y la Mitología suministraron innumerables temas, lo mismo para los que optaban á los premios de diferentes clases, que á los que solicitaban el grado de académicos de mérito.

Guárdanse en su casa numerosos relieves que se hicieron como expresión gráfica de estos asuntos y en ellos se lee los esfuerzos generosos que en noble emulación hacían para formarse muchos jóvenes que fueron, andando el tiempo, notables escultores. De la labor de algunos quedan brillantes muestras fuera del solar académico, ya en Madrid, ya en otras ciudades españolas, ó ya también en alguna urbe extranjera. De la realizada por otros da sólo idea lo poco que allí ha podido guardarse. Hay también nombres incluíbles en un tercer grupo que sólo figuran en las actas del tiempo y de los cuales no queda señal alguna en obra realizada.

Al lado de las obras de los alumnos más distinguidos de aquella escuela que se presentaban á los concursos, figuran las de los numerosos artistas nacidos en ésta ó en extrañas tierras que optaban al grado de académicos de mérito. Se guardan en el archivo expedientes incoados por personalidades que habían trabajado en los palacios reales, por las que lucían su ingenio en diferentes provincias, por individuos que ostentaban ya el título de miembros de la Academia de San Lucas, en Roma, y por los que lo solicitaban desde París, acreditándose en todo ello con pruebas fehacientes el gran prestigio que supo adquirir la Corporación en breve espacio de tiempo y lo fácilmente que su fama pasó las fronteras.

A los que aspiraban á premios en los diferentes concursos que se fueron realizando desde 1753 y á los que deseaban sentarse al lado de los profesores, se les exigía un trabajo detenidamente hecho con arreglo á los *temas* llamados *de pensado* y otro que se esbozaba en breve tiempo como medio de demostrar que el primero había salido realmente de sus manos; sólo fueron dispensados en alguna rara ocasión de tales pruebas los que con sus creaciones en iglesias ó palacios de Madrid estaban mostrando públicamente y todos los días hasta dónde llegaban la fecundidad de su genio creador y la maestría de sus manos.

Cumpliendo soberanas disposiciones é impulsada por los altos funcionarios que ejercían los cargos de Protector y Viceprotector, la

Academia estimuló todo lo que era digno de estímulo, premiando con largueza los que eran verdaderos aciertos y hasta la promesa en germen de los que habían de serlo. En rudo contraste reprobó más de una vez con justicia ejercicios, y desengañó á aquellos que, no teniendo aptitudes, declaraban pretensiones; así pudo evitar en parte la formación de los descalificados del arte, que pasan su vida en el eterno tormento del quiero y no puedo, siendo en ésta desgraciados, cuando en otras direcciones podrían ser útiles.

Esta disciplina, necesaria y conveniente en los comienzos de las organizaciones, se quebrantó luego en el momento oportuno de las espontaneidades, dulcificándose primero y desapareciendo por completo luego aquella imposición de reglas definidas que orientan al principio y son después una tiranía cuando se despliega ya plenamente la vida de la fantasía, y hay energía en muchas almas con que perseguir en opuestas direcciones el culto de la belleza y realizarla cada uno á su modo en uno de sus infinitos aspectos.

Cinco artistas españoles y dos extranjeros figuraron á la cabeza de aquel movimiento que produjo, en primer término, la creación de la Academia de San Fernando é influyó á la larga de un modo tan decisivo en la regeneración del arte español. Fueron los primeros Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona, Felipe de Castro, Francisco Gutiérrez y Manuel Alvarez, y procedían los segundos, uno de Francia, Roberto Michel, de quien ya hemos hablado en el capítulo anterior, y otro de Italia, Domingo Olivieri.

Juan Pascual de Mena era de tierras toledanas. Nació en 1707, en Villaseca de la Sagra, y fué uno de los que más sufrieron en su primera edad la influencia de los que habían hecho estatuas para La Granja y muy particularmente la de Demandre y Pitué. Cumplióse para él afortunadamente la ley de adaptación inmediata al país de cuanto en él se importa, que se ve bien demostrada en todos los períodos de nuestra historia, y aquellas exageraciones anatómicas, aquel predominio de las redondeces en los desnudos, aquel aspecto de actores afectados y no de personajes reales que tienen en común los dioses mitológicos del Real Sitio, son defectos que se acentúan menos en las obras de Mena.

En una de las extremidades del paseo del Prado se alza valiente sobre su carro la figura de su Neptuno. Está llena todavía de imper-



MADRID

Fuente de Neptuno en el Prado

por Juan Pascual de Mena.

fecciones criticables; se adivinan bastante en sus formas los vicios de la escuela de donde procede; pero el alma que hay en ella, el relativo reposo con que se presenta, la impresión de algo majestuoso que produce en el espectador y el acento varonil que en su gesto y actitud es imposible no reconocer, la colocan á gran distancia de aquellos otros Neptunos que se destacan sobre las aguas ó están rodeados de grandes masas vegetales en los jardines de San Ildefonso. Se educó en una dirección falsa que imprimió en parte y desgraciadamente su sello en sus principales obras; pero supo reaccionar contra ella, cosa que en cualquier hombre declara una gran energía, y supo propulsar por buen camino los trabajos de la Corporación que llegó á ponerle en preeminentísimo lugar, haciéndole Director general en 1770.

En los setenta y siete años de su vida hizo Juan Pascual de Mena un número tan extraordinario de imágenes, que tanto de éste como de Salcillo y de Luis Salvador Carmona cabe preguntarse si además de escultores que hacían obras de su propia mano no eran directores de talleres, de los que salía un arte industrial como el que va invadiendo muchos palacios y muchos templos en los tiempos que corremos. Trabajaba indistintamente en madera policromada, siendo en esto genuinamente español, y en mármol sin policromar, mostrándose en este género de obras más maestro, como una consecuencia de su educación.

Entre aquellos que más personalmente han de considerarse como sus discípulos no se pueden citar nombres de esos que alcanzaron fama universal ó despertaran, por lo menos, grandes entusiasmos en su país y en su tiempo. Parecían animados, en cambio, todos ellos de un espíritu invasor y de propaganda, y se encargaron de ir á llevar á diferentes comarcas, algunas muy lejanas, la buena nueva de las corrientes artísticas, como los discípulos de Jesús. José Arias, natural de Madrid, llegó á ser Teniente-Director de la Academia Mejicana de San Carlos; José Pujol, valenciano, alcanzó el alto puesto de Director general de la Academia de su país. Ninguno de ellos dejó obras notables en esta comarca.

Castellano también como Mena era Luis Salvador Carmona, que nació en Nava del Rey dos años más tarde que aquél y murió diez y siete años antes; su vida fué bastante corta, y por eso es aún más extraño que se le atribuyan unas quinientas estatuas de diferentes

géneros y mérito también muy diferente. Por lo que en Madrid se encuentra más á la vista del público no puede ponérsele al mismo nivel que su compañero de profesión; ni el San Fernando de la fachada del Hospicio, ni el San Isidro y Santa María de la Cabeza del puente de Toledo valen lo que el Neptuno del Prado. Varias de sus efigies policromadas son superiores, en cambio, á las de Mena, sin llegar á las correspondientes de Gregorio Fernández.

Cuéntase en casi todas sus biografías que Carmona hacía desde pequeño imágenes sirviéndose sólo de una navaja, como hacen con cuchillos juguetes los leñeros de las selvas alemanas. No tuvo excepcional fortuna al educarse en Madrid en la escuela de D. Juan Ron, porque este maestro, que era concienzudo en el trabajo, no podía comunicarle los arranques geniales de que jamás dió muestra en sus obras personales. Carmona tenía en su fantasía más fuego sagrado que Ron, y así pudo llegar por propio impulso adonde por educación no hubiera llegado jamás.

Descúbrese en sus obras esa tendencia á las líneas onduladas, esos constantes indicios del amaneramiento que imponían las escuelas imperantes, esa falta que en unos y otros detalles se descubre de un cabal sentido de la realidad, y hay, sin embargo, que alabar sin tasa en él que dentro de las malas condiciones de época su modelado fuera menos convencional que el de otros muchos, más franca su labor, más suelta la mano que manejaba el buril. Consagró sus esfuerzos á alejar cada vez más á los jóvenes de las deficiencias que él mismo padecía y favoreció con energía los progresos de la Academia de San Fernando. Al valor innegable de sus obras ha de agregarse el de la persona, porque fué uno de los que se desvelaron por regenerar el arte patrio.

En lugar más preeminente que los dos anteriores había de colocarse en este movimiento de la reconquista del genio español Felipe de Castro.

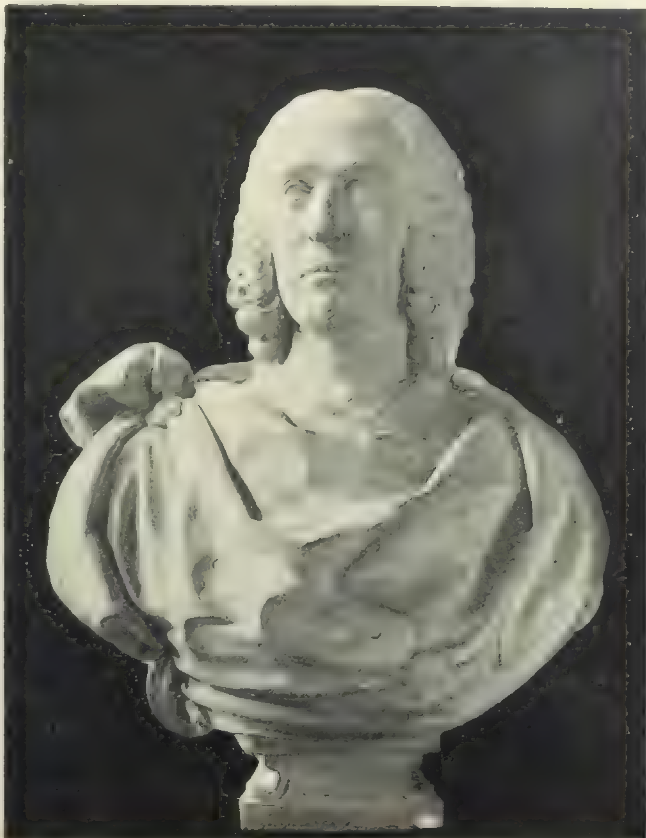
Fué éste en su tiempo una personalidad de gran relieve y digna de ser más conocida de la generalidad de las gentes. Nacido en Noya en 1711, quiso amaestrarse allí mismo para la escultura con Diego de Sande, y buscando en seguida horizontes más amplios, pasó á Santiago á trabajar con Miguel Romay. No se había perpetuado en Galicia la raza de los grandes artistas que en remotos tiempos dejaron en ella



Relieve simbólico de la Creación de la Academia



ALFONSO CLEMENTE DE ARÓSTEGUI
Primer Vice-Protector de la Academia



JOSÉ CARVAJAL Y LANCÁSTER
Primer Protector de la Academia

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Obras por Felipe de Castro
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

tantas muestras de su genio y los primeros maestros de Castro no llegaban á la altura del célebre maestro Mateo del Pórtico de la Gloria.

Se hallaba, por lo visto, su alma llena de ese fuego sagrado que se aviva á veces con las influencias que á primera vista parecen más insignificantes y no podía satisfacerse con los pobres elementos que recogía en su comarca natal y de ella pasó á Lisboa más para sufrir nuevas decepciones que para adelantar algo en su camino. En esta peregrinación del ansia de lo bello nunca satisfecha fué por fin á Sevilla; hizo allí las estatuas de San Leandro y San Isidoro, en que se ven los primeros chispazos de su genio sin reconocerse la que había de ser maestría de sus manos y trató á Fremin, que ya que no pudo comunicarle la gran fecundidad creadora que él no tenía, le dió sí el buen consejo de que «fuera á Roma, donde podría hacerse un buen escultor».

A la Ciudad Eterna marchó el joven Castro y en ella se encontró desde el primer momento tan en el medio apropiado á las exigencias de su espíritu, que sus ideales germinaron no como primeros destellos de algo que nace, sí como creaciones de una fantasía adulta.

A cada artista hay que juzgarle no sólo por sus obras sino por el medio en que las ha realizado: creaciones hay que apreciadas en sí mismas parecen nada más que aceptables y que reflejan, sin embargo, una grandiosa individualidad en su autor, un poder personal para sobreponerse en parte á la atmósfera respirada, ideal purísimo y fecundidad creadora, fe en su arte y amor sin límites á lo bello. Esto es lo que puede y debe decirse al juzgar á Castro; nos ha dejado en la Academia hermosos bustos y bien compuestos relieves y en ellos se descubre un alma más grande que las mejores de sus labras.

Felipe de Castro fué el primer director de la Academia, y al inaugurar ésta sus sesiones en 1752 dejó esculpido el hecho en la forma que se ve sobre el ingreso á sus salones. La memoria en que se describe esta solemnidad y la parte que cada uno de los fundadores tomó en ella resplandece con ese perfume de inocencia que estimarían casi infantil los estómagos gastados y descubre en cambio la buena fe con que se acometía la regeneración de nuestro arte por gentes generosas en las que no habían hecho mella ni las corrupciones de época, ni la inapetencia, signos de degeneración, aún más peligrosas, que siguieron á la libertad de costumbres.

En el acta de aquel día está descrito del siguiente modo el histórico relieve.

«En un elevado Trono se ve sentado el Rey nuestro señor vestido á lo heroico, entregando los Estatutos de la Real Academia de San Fernando, de las tres bellas Artes del diseño, á su Ministro de Estado y protector de la misma Real Academia, el Excmo. Sr. D. José de Carvajal y Lancaster, quien arrodillado en la grada del mismo Trono, con los Estatutos en la mano, recibe de S. M. la orden para publicarlos y hacerlos practicar, y para mayor expresión de este acto se señala por S. M. en el último término la Real Casa de la *Panadería*, donde reside actualmente la Academia.

»La Fama, ansiosa de celebrar la soberana resolución de S. M., toma el vuelo para ir á dar parte de estas glorias á la Reina nuestra señora, representada con justa propiedad en la figura de Minerva como diosa protectora de las tres Artes, por lo que se registran éstas postradas á los pies de S. M., logrando expresar de esta suerte su más rendido y glorioso vasallaje.

»La Escultura, como Arte divino de Palas (según canta Virgilio) ofrece en un busto del Rey eternizar en mármoles y bronces la imagen de su augusta persona.

»No con menos decoroso intento procura manifestar la Pintura igual empeño, corriendo el pincel en paredes, tablas y lienzos.

»La Arquitectura ofrece en el plan de un edificio erigir suntuosos templos y palacios, populosas y hermosas ciudades, puertos y fortalezas que contribuyan al mayor decoro de la Majestad y lustre de la Monarquía.

»Y como estas tres Bellas Artes se comprenden en la nueva Real Academia, ésta las asiste, representada en una matrona coronada, con la lima en una mano y varias coronas de granado en la otra, simboliza la perfección á que deben aspirar sus profesores, el premio á que se proporcionan y la celosa unión de sus tareas.

»Asiste al Real Trono Hércules (como Fundador de la Monarquía de España), cubierto con la piel de león y descansando sobre la Clava; denota la tranquilidad que hoy goza este Reino, como el destierro de los vicios, teniendo á sus pies por trofeo al can Cerbero, último blasón de sus trabajos.

»La Gloria, colocada sobre el Trono del Rey, corona á S. M. con el



FERNANDO VI



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BARBARA DE BRAGANZA

Bustos por Felipe de Castro

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

laurel de la inmortalidad, por la utilísima fundación de esta Academia, y compitiendo en su celebridad la Fama, corona al mismo tiempo á la Reina nuestra señora.

»Asiste asimismo al Real Trono el Honor y el Decoro, que resultan al público de tan útil establecimiento, cuyos progresos afianza el Genio de las tres Artes, simbolizado en un joven con el hasta y escudo de Palas.

»La Historia escribe sobre las espaldas del Tiempo tan glorioso asunto, concluyendo toda la composición con el grupo de dos figuras, que representan el Mérito de las referidas Artes, el cual, armado con el escudo y lanza de Palas, arroja y persigue á la Ignorancia.»

Los cuatro bustos principales de Felipe de Castro se hallan colocados sobre sus correspondientes pedestales al terminar la doble escalera que lleva al piso principal y son una historia abreviada de la fundación de la Academia. Representan al rey D. Fernando VI, á la reina Doña Bárbara de Braganza, al primer protector y Ministro de Estado Carvajal y Lancaster y al viceprotector Clemente de Aróstegui, que unidos al relieve antes descrito constituyen la forma plástica y gráfica de los recuerdos más queridos para la Corporación. Prescindiendo de criterios especiales y de sentido esclusivista de escuela han de calificarse de muy hermosos y es sólo criticable en ellos la desdichada ocurrencia que tuvo algún fanático de la pulcritud externa de pintar la piedra y de que hayan podido creerse durante algún tiempo vaciados en yeso.

Mirando juntos los cuatro bustos se forma idea más alta del autor que cuando se examinan por separado. Cada uno de ellos acredita un alma de artista y una mano de maestro; reunidos declaran genio para acusar bien las distintas personalidades que tanto se encomia en los retratistas de la moderna escuela alemana, y el buen gusto para detallar mucho en algunos, dejando lucir en los demás la severidad de las líneas generales.

Bárbara de Braganza lleva sus joyas que armonizan con su belleza, ya que no la realzan; el Monarca ostenta el *Toisón de Oro* al cuello y la corona de laurel en la cabeza; Carvajal y Lancaster y A. Clemente de Aróstegui presentan por único adorno la distinción y lo expresivo de sus fisonomías, rasgos característicos que los denuncian como personalidades que se destacan mucho del montón de los indivi-

duos de segundo y tercer orden que se agitan en todas las épocas en las proximidades del poder.

Las cuatro cabezas tienen mucha personalidad, acreditándose de retratos de esos en que se realiza el difícil acierto de reflejar en las líneas físicas bien reproducidas el carácter moral del personaje. La Reina es la dama hermosa todavía, para la que ha pasado ya la frescura juvenil. Se acusa en su rostro y en su cuello la tendencia á la excesiva obesidad, como consecuencia de una vida demasiado pacífica y sedentaria, y hay en su expresión esa dulce serenidad que mantuvo tan sincero y constante amor en el corazón del Rey.

El Monarca declara en su fisonomía la bondad de su alma y de sus intenciones. Se adivina el personaje más deseoso de ahorrar sangre y luto á sus súbditos que de alcanzar brillantes éxitos ó conquistar grandes reinos, empresas en las que había gastado tantas vidas españolas Isabel de Farnesio. Asegurando la paz en sus dominios satisfacían los augustos consortes á su propia naturaleza, y la calma de su expresión concordaba con la calma de las ambiciones y la de los hogares castellanos que supieran asegurar para bien del país.

Fundando un centro de regeneración para las artes gráficas y rindiendo culto á la música en la persona de Farinelli, que supo aliviar con ella muchas horas de amarga melancolía, adquirió el Príncipe para su persona la alta representación de una primera aurora del despertar de la Nación para la cultura moderna. Él sembró en germen elementos que habían de llegar á su pleno desarrollo muchos años después. A la belleza de las líneas se une en este busto la simpatía que necesariamente ha de despertar el representado en los amantes de la humanidad.

Los bustos de Carvajal y Lancaster y de Clemente de Aróstegui menos enriquecidos en detalles no les son ciertamente inferiores en mérito. No se ve en ellos nada que corresponda al Toisón que pende del cuello de Fernando VI, ni á las hombreras que se acusan mostrándose en sus bordes internos por bajo del manto. Sus ropajes son sencillísimos; el conjunto de su indumentaria austero.

Cuando Castro representaba á Carvajal en aquel busto lleno de vigor y con una expresión en que se leen sus nobles propósitos, el Ministro estaba ya muy cercano al término de su vida; los grandes trabajos de la Academia por él propulsados habían comenzado



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA BATALLA DEL SALADO

Relieve por Felipe de Castro

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

en 1752, y en Abril de 1754 fallecía llorado de verdad por los artistas.

Cinco años después, en 1757, hizo Castro otro relieve, el de la batalla del Salado que se guarda también en la Academia; es obra de empeño, de ese género que se ha llamado por algunos escultura pictórica; tiene sus elementos de simbolismo y sus tendencias á lo clásico, revelan fantasía, bastantes detalles, y se acusa en la mayoría su mano de maestro; pero á pesar de todas las excelencias de composición y dibujo, no se colocaría á Felipe de Castro á tanta altura por esta obra como por los cuatro bustos que decoran la escalera, y merecerían ser colocados en lugar más preferente de no carecer de espacio para ello.

Aparece en primer término un hombre desnudo vuelto de espaldas y recostado en parte sobre un ánfora de la que se vierte el agua, conocidísima y repetida representación de los ríos con que aquí se recuerda aquel en cuyas orillas vencieron las tropas de Alfonso XI á las huestes de los invasores benimerines. Hay en el modo de entender la anatomía de esta figura más reminiscencias de las exageraciones del siglo XVI, que fiel inspiración de los tiempos clásicos. Es expresivo el rostro y bastante natural la actitud.

Inmediatamente detrás combaten cuerpo á cuerpo infantes islamitas y cristianos, sin que en ninguna de las luchas parciales dejen de aparecer victoriosos los segundos. En el lado izquierdo se adelantan un Cardenal y un guerrero, que pudiera ser el Monarca, sobre corceles de la misma raza de los que ocupan los cuadros de Velázquez, y en último término, carga briosamente la caballería castellana sobre la mora, que huye sin combatir.

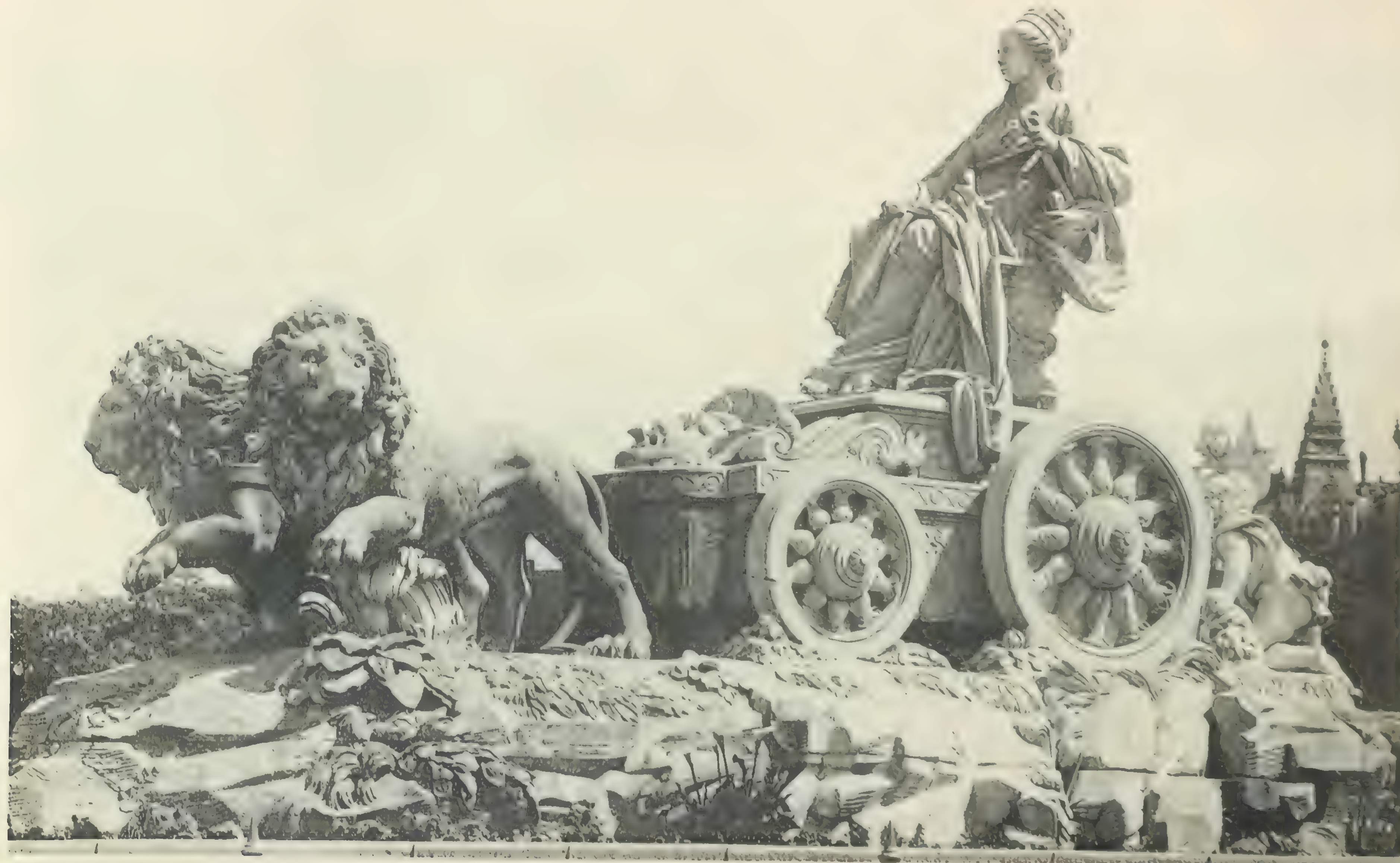
La indumentaria es aquí esa indumentaria impropia y caprichosa con alardes de una incompleta erudición que caracterizaba á las obras artísticas de aquel período, y se prolongó en pleno siglo XIX hasta los tiempos de D. Sabino Medina y D. Ponciano Ponzano; los atavíos y cascos romanos alternan con las piezas de armadura de las centurias diez y seis y diez y siete, y con sombreros chambergos vistosamente adornados con plumas. Podría pensarse que el ejército del hijo de Fernando el Emplazado se había reclutado sacando de su sepulcro á clásicos legionarios y reuniéndolos á los que dos siglos después de la batalla del Salado habían de combatir bajo el Emperador Carlos V, y á los que algo más tarde militaron en los Tercios de Flandes.

Todo esto es lo que en revuelta confusión se designaba hace años con la frase de *á la antigua española*, y á la antigua española vestían los artistas las figuras de sus cuadros y relieves, así como los actores caracterizaban los personajes de las comedias en que intervenían, sin preocuparse mucho en distinguir qué prendas correspondían á las ropas y armaduras de los siglos XIV ó XV, y cuáles á la décimosexta ó décimoséptima centuria. En la misma Academia se guardan dos relieves de época muy posterior, que ya estudiaremos, y en ellos ostentan damas y galanes todas las galas de los años del Emperador Carlos V en un episodio de nuestra historia que se realizó en la minoría de Alfonso XI.

Francisco Gutiérrez, discípulo de Luis Salvador Carmona, representa con sus obras otro paso más dado en el trabajoso camino de nuestra regeneración artística. Era de San Vicente de Arévalo, y nació en 1727. Trabajó en Madrid con su maestro hasta 1749, en que pasó pensionado á Roma, y en 1761 volvió de Italia habiendo aprendido mucho ante los buenos modelos para adelantar por el camino del buen gusto y conservando íntegro su espíritu español y el vivo deseo de hacer arte genial en estas tierras despertando el alma dormida de sus pobladores. En el campo del arte se preludiaba ya la resurrección nacional que había de estimular vigorosamente en justa reacción una invasión extranjera.

En el bello sepulcro de Fernando VI que luce en el lado de la Epístola del templo de las Salesas Reales de Madrid, puso Gutiérrez el escudo de armas, las estatuas de la Abundancia, la Justicia y el Tiempo, así como los niños que lloran, y lo que estas obras se destacan en medio de las demás labras de Juan de León, y lo superiores que resultan comparadas con las de la tumba de D.ª Bárbara de Braganza, debidas al último, declaran desde luego el gran mérito del discípulo de Carmona y cuánto había de brillar su figura en medio de las de sus compañeros de profesión.

Mas á la vista del público hay otras obras de Gutiérrez enlazadas á obras de Roberto Michel. Es una la estatua de la Cibeles y el carro, tirado por los leones que hizo el artista francés; la Cibeles es una figura llena de encanto y majestad, muy alejada, sí, en sus líneas de las que hoy la daría un escultor de nuestro tiempo, muy bella entre las creaciones del momento en que se hizo; en el carro se descubre



MADRID

Fuente de la Cibeles en el Prado
La Diosa y el carro por Francisco Gutierrez
los Leones por Roberto Michel

la imitación no perfecta de los carros clásicos, y han de calificarse sí de primorosos sus detalles. Al lado de los trofeos trabajados por Michel para la puerta de Alcalá, que son los que miran á la ciudad, puso Gutiérrez los suyos, dando frente al campo, además de la Fama y el niño con el escudo que preside á todo el monumento, coronando su arco central. También se debieron á sus manos los adornos de la hoy suprimida puerta de San Vicente.

Esculpió asimismo imágenes, ángeles y medallones para diferentes templos de Madrid: el friso con festones y niños que se ve en la cúpula de la Encarnación; parte del altar mayor de San Antonio de los Portugueses; los relieves de la Esperanza y la Caridad de San Isidro el Real; las imágenes de San Elías y Santa Teresa para las monjas de las Maravillas; dos grupos de ángeles en San Francisco y algunas otras, en su gran mayoría de estuco, que no son obras de tanto empeño como las hechas de piedra que hemos citado en primer término y como superiores.

Caveda, que estuvo tan injusto en su apreciación del mérito de Gregorio Fernández porque no sentía, indudablemente, la muy castiza escultura en madera policromada que tanto nos caracteriza en la historia del arte, anduvo más acertado al juzgar á Francisco Gutiérrez, porque destellaban en éste los reflejos del mundo clásico. Dice de él que ya que no fué vigoroso y enérgico, supo ser comedido y circunspecto; que dió buenas proporciones á sus estatuas, siendo además sencillo sin frialdad; le critica que no fuera más puro en las formas, y le concede que plegaba bien los paños á la moda de su época. Cuando Gutiérrez sea estudiado en sus creaciones por los críticos que se ponen ante todo en el medio en que el artista ha trabajado, será colocado á más altura y no resultará calificado de *discreta medianía*, que es como en resumen se le califica en los párrafos del antes mencionado escritor.

Por la misma fecha en que nacía Gutiérrez en San Vicente de Arévalo, nacía en Salamanca Manuel Alvarez, el que había de ser el discípulo predilecto de Castro y uno de los escultores más notables de aquel período. La necrologia que publicaron las actas de la Academia al dar cuenta de su muerte, declara la alta estima en que se le tenía, las principales obras que hizo y el sentido artístico imperante en la época. Dice así:

«En 13 de Marzo de 1797 falleció, á los setenta años de edad, el Sr. D. Manuel Alvarez de la Peña, estatuario, que si en nuestros tiempos ha podido tener iguales, superior ninguno. Era natural de Salamanca, de donde vino á estudiar la Escultura á la dirección de D. Felipe de Castro. En la primera distribución de premios que hizo la Academia, que fué en el año de 1752, ganó el segundo de la primera clase. Pasados dos años se celebró otra distribución de premios en 22 de Diciembre de 1754, y concurriendo Alvarez ganó el primero de la primera por aclamación general, y allí mismo lo declaró la Academia por digno de ser enviado con pensión á Roma sin necesidad de oposición. No pudo entonces pasar á Italia por sentirse achacoso en su salud, y después siempre quedó en España. Según aquellas buenas señales fueron en adelante sus progresos. El trabajo sin fastidio, la atenta observación del natural y la comparación del natural con el antiguo hacían el fondo de su continua ocupación. Poseía este artífice, no precariamente, sino como por título legítimo, la paciencia en la obra. Los que creen que los antiguos griegos llegaron á la perfección de las obras, supuesta la ilustración y costumbres por sólo el medio de la meditación y la paciencia, cuya opinión parece la más verosímil, reconocerían al ver este moderno en su taller que desde luego tomó el mismo camino que aquellos antiguos tomaron y que insistió en las mismas pisadas ó vestigios que ellos dejaron. No estudiaba el Académico español las estatuas de los antiguos para hacer una cosa que en apariencia denotase haberse atenido á los antiguos, porque esto sería copiar, que puede ser una de las causas de la decadencia de las artes. Sabía muy bien que en las artes de la Pintura y Escultura no hay más oráculo que la naturaleza sola. En las obras de los antiguos, que con tanto cuidado examinaba, no buscaba Alvarez la ley, sino el intérprete. Bien conocía que para efecto de criar en las artes ninguna nación había interpretado justamente el lenguaje de la naturaleza sino los griegos; pero en los griegos buscaba el maestro, no el juez; quería oir desde la cátedra, no desde el trípode; pedía lección, no respuesta. Cuando por Real orden se mandaron hacer modelos de estatua ecuestre del Señor Don Felipe V, uno de los encargados fué Alvarez. Pensó en esta ocasión dar idea de un caballo perfecto. Vió todos los caballos de las Caballerizas Reales, y en lugar de tomar una parte bella de uno, otra parte bella de otro como



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

DESEMBARCO DE COLÓN EN LAS INDIAS

por Manuel Alvarez

RELIEVE PREMIADO EN EL PRIMER CONCURSO CELEBRADO POR LA REAL ADADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

hacen los que trabajan por el método colectivo, reuniendo bellezas dispersas, como dicen, del natural, vistos todos eligió solamente uno que la naturaleza había criado sin el menor defecto y con todas las perfecciones de su especie. Obtenida la felicidad del hallazgo se puso el artífice á estudiar el *Aceitunero*, este era el nombre del caballo. Semejante estudio no debía terminar en copiar fielmente aquel objeto, pues en esto no podía hallar dificultad alguna la vista ni la mano de un tan hábil diseñador. Todo el fin de su fatiga era deducir la regla de la perfección de aquella especie por las perfecciones numéricas que veía en el animal. Era, pues, su estudio una requisición importuna á la gran Madre para que le dijese el plan de reglas que se había propuesto en la educción de aquel cuerpo viviente para que hubiese de causar por necesidad la sensación interna de la belleza en cuantos lo mirasen suelto en la dehesa ó gobernado por su dueño. En suma: era criar el arte, pues como el entendimiento humano consiste en reducir los particulares á universales, y en la formación de un arte se ocupa sólo el entendimiento, aspiraba á escudriñar la regla, digámoslo así, primigenia de la belleza de aquellos cuerpos para que después le fuese fácil la producción de ideas de caballos perfectos. En este sentido pudiera tenerlo bueno la frase de los poetas cuando cantan que el arte es émula de la naturaleza. De modo que el modelo del caballo del Director Alvarez es un producto riguroso del arte y un original, aunque hecho por la simetría ó medidas del *Aceitunero* y por solas sus formas.

»Al artista correspondía el hombre moral. Con la ciencia contrastaba maravillosamente la virtud. Una modestia singular, una humildad profunda, una liberal profusión de lo que sabía en las artes, una benevolencia común y sin límites era lo que todos veían desde el primer momento en que empezaban á tratarlo. En su disposición al ejercicio de las virtudes sociales parecía que la naturaleza había hecho el coste sin tomar nada del almacén de la reflexión. Cuanto era el noble artificio de sus obras, tanta era la simplicidad de sus costumbres. En el memorial que dió á la Academia con fecha de 26 de Febrero de 1785 pidiendo la plaza de Director general, cuando le tocaba ya por su turno, vertió sin pensarlo la idea que de su ánimo debe formarse, tan ajustada como la que por un retrato muy parecido pudiera tomarse de la fisonomía de un sujeto. En aquel memorial, que

indubitablemente es suyo por ser de su letra, se pone á los pies de la Academia y le va recordando todos los beneficios que de ella había recibido sin mérito alguno de su parte; no cita obra alguna de escultura que hubiese hecho, y con esto está concluida toda su relación de méritos. Hablaba Alvarez en este memorial, no aquel Director de escultura venerado en toda la profesión, creado Director actual ó de ejercicio un año antes por todos los votos de la Academia sin faltarle uno y sin haber solicitado á ninguno. La Academia que en su abertura solemne, celebrada en 13 de Junio del año de 1752, presentó al público de la corte al discípulo Manuel Alvarez (1) para que durante la celebridad de aquel acto modelase en un plano de barro la estatua del Mercurio volante, colocada para este efecto en el centro de tan ilustre concurrencia, y que después lo había conducido por los grados y honores académicos, decidiendo por la sinceridad de sus dictámenes y fiando de su magisterio la más esmerada enseñanza, no podía desear otra cosa que consultarlo á S. M. para que estuviese á la cabeza de todo el cuerpo de profesores, que es lo que denota la dirección general. Así se hizo; y por voto común hubiera sido vitalicio, si no fuera por la alternativa de las artes en este cargo.

»Aunque el género heroico no debe fiarse con facilidad á la juventud, no obstante D. Felipe de Castro confió enteramente al joven Alvarez, estando todavía de discípulo en su estudio, las dos estatuas colosales de los Reyes godos Walia y Witerico, que se hicieron en serie para la decoración del Palacio.

»En las alegorías y figuras metafóricas y simbólicas, que es un ramo frecuentado de los modernos, es suya una esfinge de piedra blanca de Colmenar que hay en la casa de los Duques de Liria. La figura de la Fe, que está al lado del Evangelio en la iglesia de San Isidro el Real de esta corte. La medalla que representa al Consejo de Guerra. Y las figuras destinadas á adornar la fuente que llaman de Apolo, en el Prado. Esta última obra es de una piedra ingratísima de Redueña, que apuró muchas veces toda la paciencia de Alvarez y con la paciencia toda su herramienta. La idea del adorno superior de aquella fuente consiste en las figuras de las cuatro estaciones del año, presididas de la de Apolo. Por lo que hace á las figuras de las

(1) En la relación de la abertura de la Academia, impresa en el año de 1752, á la página 16 se lee con error Manuel Suárez, léase Manuel Alvarez.



MADRID

Fuente de las Cuatro Estaciones

Última obra de Manuel Álvarez

estaciones se hallan enteramente concluidas y en estado de colocarse; pero el Apolo quedó sin concluir por muerte del autor. En cuanto al mérito comparativo de las cuatro estaciones, la figura del viejo, que representa el invierno, es la mejor á juicio de su autor, lo que denota que fué la que más estudió. Para suplir la estatua del Apolo de piedra se puso aquella que dura todavía en el remate de la fuente y es un vaciado de yeso por el molde del Apolo Pitio que hay en la Academia.

»Imágenes de objeto sagrado hizo muchas, y tantas que no podía sujetar su número con exactitud á la memoria. Aquellas de que ciertamente se acordaba son: la Concepción de Nuestra Señora que hay en la capilla de Palacio, y en la misma Real Capilla tres de los cuatro querubines de estuco y dos niños que están en las enjutas de la ventana que hay sobre la puerta. El San Norberto que hay en la fachada de la iglesia de los Padres Premonstratenses de esta corte. Aquel trono de nubes con ángeles que sostiene la imagen del Salvador en la iglesia del oratorio, calle Ancha del San Bernardo, y otros dos mancebos en lo alto del retablo. Un San Juan Nepomuceno en el oratorio del Caballero de Gracia. Toda aquella obra de la capilla de Belén en la parroquia de San Sebastián. Una imagen pequeña de San Francisco Javier para el oratorio del Duque de Béjar y una Concepción para el del señor Arzobispo de Toledo. Un Santiago peregrinando para D. Francisco Campomanes, y esta imagen se atribuyó con error en otro tiempo á D. Felipe de Castro. En la capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza tres medallas de mármol de Carrara, que representan el Nacimiento, Presentación y Desposorios de la Virgen. En la fachada de la misma capilla un San Jerónimo, un santo Obispo, dos mancebos y dos niños que están en el tragaluz, todo de estuco. El San Antonio de Padua, extramuros de Villaluenga, del Arzobispado de Burgos, y el que hay en la iglesia de Colmenar de Oreja. En la iglesia de clérigos menores de Salamanca el San Francisco Caraciolo y otro que sale en las procesiones. En los jesuítas de Cuenca San Ignacio y en la parroquial de Barajas Nuestra Señora del Rosario. Todas estas obras ceden, según el común juicio y fama, á la gran medalla de Nuestra Señora, poniendo la casulla á San Ildefonso, que ejecutó en mármol de Carrara y se colocó en la capilla de Canónigos de la Santa Iglesia de Toledo. Obra insigne de

sólo cuatro años de trabajo, capaz de inmortalizar su nombre aun cuando no hubiera hecho otra cosa en su vida.»

Por lo dicho en los anteriores párrafos se ve que Manuel Alvarez supo encarnar plenamente el ideal de su época, llegando adonde podían llegar los primeros en las condiciones de su tiempo. Juzgadas sin apasionamiento de escuela, y sin los prejuicios de cada momento, que se padecen hoy como se han padecido en todos los períodos, han de calificarse de muy bellas muchas de las obras de este artista, y singularmente, entre otras, el susodicho medallón de San Ildefonso.

De Roberto Michel hemos hablado ya en el capítulo anterior presentándole como el representante de otra escuela francesa diferente de aquella á que pertenecían los escultores de La Granja: les era superior bajo más de un concepto. La Academia posee su retrato, bien pintado, por Ranc, y en él se le ve con una cabeza de Venus en la mano, que quizá le sirvió de fuente de inspiración para sentir con gusto clásico cabezas de figuras muy diferentes.

Juan Domingo Olivieri, natural de Carrara, estuvo primero como artista al servicio del Rey de Cerdeña. Andando los años le trajo á España el Marqués de Villarias, y aquí se naturalizó movido del amor á estas tierras y del tenaz empeño que puso en propagar la escultura y en regenerarla. No contento con propulsar como uno de los primeros, y valiéndose de su influencia con el Monarca, la fundación en Madrid de la Real Academia de San Fernando, fué también el creador de otros centros docentes análogos en Barcelona, Valencia y alguna ciudad más. Deseosa la Academia de significarle de algún modo material la gran estima en que tenía sus servicios al país, le dió en 1758 una medalla de oro con el retrato de Fernando VI.

Como personalidad que llena de fe y nobles entusiasmos propulsó el desarrollo de las artes en España, valía Olivieri más que como autor de estatuas y relieves. Dejó, entre otras obras, y sobre el ingreso á la portería del convento de las Salesas Reales, un grupo de la Sagrada Familia, que es de una frialdad rayana casi en la insipidez. Puso en la fachada del templo de esta misma casa un bajo relieve con la Visitación, las tablas de Moisés, una Cruz y unos niños, y en la Academia se guardan suyos un busto de Fernando VI y un medallón de D. José Carvajal, que son obras más acertadas que las anteriores, aunque no llegan á las de Castro.

Era hombre tan lleno de buenos deseos como escaso de fuego sagrado, pero hizo tanto en beneficio de la educación de la juventud y supo dirigirla de tal modo hacia los ideales que él había sólo servido de un modo deficiente, que bien pudiera aplicársele la frase puesta en boca del padre del Cid: «Si yo no vencí reyes, engendré quien los venciera». Por eso se repite su nombre con veneración y fué llorada de verdad su muerte en 1762.

Dado el impulso por estas obras, el movimiento de desarrollo y transformación se fué acelerando cada vez más, aumentando de día en día el número de artistas que llenaron con sus nombres concursos celebrados después.

De todas las comarcas españolas llegaron escultores que hacían ya esfuerzos para distinguirse y jóvenes que comenzaban llenos de fe sus trabajos, aunándose todos para colaborar en esta grandiosa empresa de fundar un centro de donde irradiara luz de inspiración y fecundidad creadora. La obra de la regeneración de nuestro arte fué, por lo tanto, una obra eminentemente nacional, no de ésta ó aquélla comarca, y aun contribuyó á darla un carácter universal y humano el concurso de tantos extranjeros como aspiraban á honrarse con el título de miembros de la Academia de San Fernando.

Que empezó con vigor excepcional lo dicen los datos sobre los numerosos concursos que se celebraron en toda la segunda mitad del siglo XVIII y en la primera de la décimonovena centuria; que fueron grandes sus resultados es hecho que pregonan los millares de estatuas y relieves que se extendieron por toda España, invadiendo asimismo diferentes ciudades extranjeras. Si Italia nos dió muchos elementos, como dió á otros países con la educación de jóvenes de las más diferentes nacionalidades, nosotros la demostramos con nuestra labor en la misma Roma que aprovechando buenas lecciones sabíamos luego interpretarlas con un sentido propio.

Es, por lo tanto, de excepcional interés para la historia de nuestro arte el estudio concienzudo de este período, del cual es legítimo hijo el movimiento escultórico moderno, sean las que sean las direcciones variadas que haya tomado, porque lo mismo se demuestra el vigor de las acciones cuando mueven á imitarlas que cuando engendran fuertes reacciones. Sólo lo anodino es lo que no propulsa en uno ni en otro sentido. Sin aquella diversidad extraordinaria de asuntos que se

sometían al trabajo de los educandos y sin la amplitud que luego fué adquiriendo la espontaneidad de los artistas, hubiéramos llegado dormidos á nuestro siglo ó en aptitud sólo de copiar mejor ó peor modelos de otros países.

Tenemos una filiación escultórica muy brillante que ha dado destellos de genio en todos los períodos de la vida nacional, y sólo por un desconocimiento de lo que hemos producido ó la costumbre de mirarlo de prisa y con ojos cegados por la preocupación, ha podido afirmarse alguna vez que no habíamos trabajado y lucido tanto en este arte como en el arte hermano de la pintura. Cuando comenzábamos apenas á perfeccionar las miniaturas de nuestros manuscritos, levantábamos ya el pórtico de la gloria de Santiago, mirado como excelsa maravilla por cuantos críticos le estudian. De centuria en centuria se han ido acompañando en sus desarrollos, aunque no siempre en riguroso paralelismo, las dos artes gráficas.

Enrique SERRANO FATIGATI.

Educación patriótico-artística en las escuelas.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, á propuesta de nuestro Director, que es el Secretario general de aquella Corporación, ha elevado al señor Ministro de Instrucción pública la siguiente moción sobre este importante asunto:

«Manifestaciones aisladas de escasa importancia, afortunadamente, que han podido observarse en alguna ocasión, demuestran, sin embargo, hasta qué punto es necesario y urgente atender con solicitud suma á la educación de todos los niños españoles en el cumplimiento del deber y el santo amor de la Patria, según se practica en los demás pueblos adelantados, así como los heroicos hechos realizados en la campaña de Melilla y en otros de los últimos tiempos, prueban también hasta la evidencia cuán fácil es arraigar y mantener despiertos tan nobles sentimientos en el corazón de cuantos nacen en estas tierras si se pone tenaz empeño en ello.

»Para despertarlos con vigor en la primera edad, conviene que se asocien desde la escuela á imágenes amables de esas que se graban bien acusadas de líneas, en las almas infantiles, y que persisten luego en ellas durante toda la vida. Hay que enlazarlos á elementos artísticos é intuitivos, porque con ellos se identifican el patriotismo y la aspiración á lo noble, hasta el punto de formar sangre de la sangre y esencia del espíritu de cada ciudadano. Los que pudieran poner en duda la gran importancia de esta obra, que vuelvan su vista á Alemania, á Inglaterra, á los Estados Unidos, á Francia, á Italia y á otras naciones más pequeñas, y verán con qué interés se atiende al empleo de estos medios y los excelentes resultados pedagógicos que con ellos se alcanzan.

»Los cantos que más se han repetido en la infancia; los primeros cuadros, láminas ó estatuas que se han contemplado, son, con los panoramas del pueblo en que se nace, más que cosas que despiertan la natural aspiración del hombre á la belleza del arte y de la Naturaleza,

impresiones que se incorporan á su alma y que determinan los rasgos característicos de su ser. ¡Cuántas veces la reproducción gráfica de un hecho noble ó heroico que ha excitado con fuerza la fantasía mueve, andando los años, á la voluntad! Por eso es tan fácil la propaganda de los amores locales, y por eso es deber inexcusable de los Poderes públicos hacer que se empleen inteligentemente en las escuelas los mismos recursos para crear sentimientos comunes y hacer que preponderé sobre aquéllos el amor nacional.

»Como medios posibles de realizar tan altos fines, la Academia eleva á la superior consideración de V. E. los siguientes:

»1.° Abrir en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la protección del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y con los recursos suministrados por éste, dos concursos: uno para premiar el mejor *cántico patriótico escolar* y otro la mejor *colección de láminas, reproduciendo hechos contemporáneos muy heroicos ó muy nobles.*

»2.° Abrir un tercero en las mismas condiciones en la Real Academia Española para obtener una *colección de leyendas patrióticas contemporáneas,* análogas á las tan acertadamente redactadas por Amicis y otros escritores.

»3.° Que una vez celebrados con éxito los tres concursos, se declaren por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes obligatorio en todas las escuelas las leyendas y el canto patriótico que ha de ser entonado á las entradas y salidas de clase, como se hace en Alemania, desde los centros docentes más elementales hasta grados ya bastante elevados de la enseñanza.

»4.° Que la colección de láminas se reproduzca por cuenta del Estado, ya por el grabado ó ya por los modernos procedimientos industriales, y que se repartan estas reproducciones á todas las escuelas donde tendrán obligación los maestros de fijarlas en sitios preferentes y llamar sobre ellas la atención de los niños.»—Madrid, 5 de Marzo de 1910.—*Enrique Serrano Fatigati.*

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVIII.—Segundo trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

MADRID. — 1.º Junio 1910.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Advertencia.

Los pliegos y láminas que van de menos en este número se darán demás en el tercero ó cuarto trimestre de este año, para que al final del mismo reciban nuestros lectores igual número de páginas que en los años precedentes y las 60 fototipias que debe contener el tomo total.

Ha habido que suspender la publicación de un largo trabajo para adicionarle datos interesantes encontrados en los momentos en que iba á componerse, y no hemos querido retrasar la publicación de este cuaderno para que llegue á manos de nuestros consocios antes de la salida de Madrid de muchos de los mismos.



Gerardo Starnina en España.

En unos artículos de periódico (el diario de Valencia *Las Provincias),* escritos sin bastantes elementos de estudio, en el campo, en el verano pasado, con ocasión de haber recibido un erudito libro recién publicado *(La Catedral de Valencia*, del Sr. Sanchis Sivera), hube de tratar á la ligera de la estancia de *Starnina* en España, y en particular en Valencia. Creí el punto de singular interés, y sabiendo que el Sr. Tramoyeres Blasco tenía otros datos inéditos y que se resistía á aceptar mi anticipada opinión, le supliqué que redactara sus observaciones para darlas en una Revista á la oportuna publicidad, juntamente con las mías. Reproduciré antes mi pobre texto periodístico como primera pieza de este amistoso diálogo de investigación, cuyas conclusiones acaso supondrá el lector inciertas, pero podrá juzgar de ellas con pleno conocimiento de causa.

Me animaría á esta publicidad el propio convencimiento de mi tesis, pero aún bastaría para ello la seguridad de que tratamos de aclarar y dilucidar un punto por demás interesante de la Historia del Arte nuestro, y aun del extraño; el sabio historiador de la Pintura y Escultura españolas, italianas y francesas, M. Emile Bertaux, catedrático de la Universidad de Lyon, en carta que me escribió al conocer mis artículos (1), los comentaba con esta frase final: «No hay cuestión más importante en la historia «internacional» de la Pintura trecentista, y todos debemos trabajar para llegar á la solución definitiva».

Mis artículos en *Las Provincias*, el culto diario de Valencia—que creó en 1866, dirigió siempre é inspira ahora el insigne poeta Teodoro Llorente—, se publicaron en 12 y 16 de Agosto de 1909 con algún calor de patriotismo local (propio de la propaganda artístico-regional) y con el título siguiente: «Un timbre desconocido en los orígenes de la Pintura valenciana».

(1) La carta es de 26 de Febrero de 1910, al recibir una tanda de siete artículos míos publicados en *Las Provincias*, tratando varios temas de Historia de los primitivos pintores valencianos.

I

MI PRIMER ARTÍCULO

En el archivo riquísimo de la Catedral valenciana podían adivinarse noticias interesantísimas, reveladoras de páginas olvidadas de la historia de nuestra incomparable pintura regional; pero á la vez ponía pesadumbre el pensar, hace algunos años, en el desordenado caos y secular abandono de aquella riqueza documental inexplorada.

Un sabio canónigo, D. Roque Chabás, en varios quinquenios de ímproba labor, puso allí orden y dió el catálogo, y un distinguido literato, el canónigo D. José Sanchis Sivera, el *Lázaro Floro* familiar á los lectores de *Las Provincias*, siguiendo los pasos y las paternales indicaciones del primero, ha podido redactar y publicar, hace pocas semanas, un grueso volúmen, *La Catedral de Valencia*, repletísimo de arcana erudición—aparte la suelta péñola del escritor—con sólo atenerse á la lectura de los documentos del archivo, de asequible y fácil rebusca, después de la ordenación completísima del veterano *D. Roque*. A un rasgo memorable de D. Antonio Cánovas del Castillo, á una generosa iniciativa de D. Teodoro Llorente se debió el ingreso de tan beneméritos valencianistas en el Cabildo catedral, y todos debemos celebrarlo al ver la labor solidísima de Chabás, la iniciada publicación de Sanchis Sivera, y lo que van aportando ambos al común acervo de la cultura valenciana.

En alguna Revista habré de ocuparme, más brevemente de lo que deseara (1), del libro de Sanchis Sivera, notable por tantos conceptos, y diría que completo si no le faltara el estudio arquitectónico, plano y alzados de nuestro viejo templo catedral, no por modernizado en el siglo XVIII, menos necesitado de un trabajo monográfico, todavía no elaborado por nadie.

De la importante serie de noticias inéditas que nos revela, la mayor parte de ellas se refieren á la historia de la pintura, y más aún que á la posterior á Joanes, la de siempre conocida, á la pintura valenciana *prejuanista* ó *prerrafaelista*, misterio impenetrable hace diez años, y hoy punto menos conocido que la otra moderna y posterior...

(1) Lo hice en la Revista *Cultura Española*, núm. XVI (Otoño de 1909), p. 917. Aludí allí á lo de Starnina.

El Sr. Sanchis Sivera sabe bien la importancia que en general se concede hoy en todas partes á los pintores primitivos, á las tablas que nos dejaron, cuyos actuales precios en venta se equilibran y aun exceden á los que logran los lienzos famosos de los más afamados artistas posteriores al renacimiento. Por apreciar en todo su valer el arte cuatrocentista ó del siglo XV y el de sus predecesores y sucesores inmediatos, tiene muy singular interés el libro del simpático canónigo-periodista. Él nos señala bien y nos recalca todo lo que claramente ofrece á nuestra curiosidad, y por Tramoyeres, por el profesor de Lyón M. Bertaux, por otros varios y por mí mismo, sabían los canónigos valencianistas la avidez con que se aguardaban las revelaciones del archivo Catedral en el mundo de los *dilettanti* y críticos arqueólogos, la prisa que nos dábamos á comentarles la noticia, á desentrañarla y á relacionarla con los restos fragmentarios conservados por ventura á las veces entre las pinturas arrinconadas del templo: arrinconadas desde la consabida modernización de sus capillas, fecha fatal para el valor histórico del templo metropolitano de Valencia.

Voy á ocuparme especialmente hoy de una brevísima nota documental, á la cual nadie ha dado relieve, y que no quiero que un instante más quede como perdida entre las innumerables que el libro nos ofrece. El Sr. Sanchis Sivera creo que no adivinó la excepcional importancia que tenía un párrafo que, llevado al Indice de Artistas (por referirse á obras no encargadas para la Catedral, aunque en el archivo de ella se ha hallado el testimonio de ella), aparece en el libro, casi sin razón y casi sin importancia.

El párrafo sólo dice así:

«*Jaime (Gerardo)*, florentino, en 8 de Julio de 1398, firma una apoca de 100 florines de oro á cuenta de los 550, por los que se obligó á pintar un retablo para la iglesia de San Agustín, y en 26 de Noviembre del mismo año cobra 15 florines *pro depingendi certis imaginibus in pariete contigua sepulture prefati* (el canónigo suprime el nombre) *que constructa existit in claustro fratrum minorum Valentie.*»

Ni más (salvo la signatura de los documentos) (1), ni menos.

¿Quién era ese que pintaba (al temple), por precio notablemente

(1) El párrafo está en la pág. 551; las signaturas, por su orden, son las siguientes: V. 3664 y V. 3669, advirtiendo que V. quiere decir volumen, y que se distinguen en la catalogación del Archivo los *volúmenes* y los *Libres de Obres*.

caro, retablos para San Agustín, y (al fresco) (1) pinturas murales para San Francisco de la ciudad de Valencia, en 1398?

Si un documento nos dijera que en 1498 ó en 1508 había pintado en Valencia Leonardo de Vinci ó Rafael de Urbino, ¿te parecería, valenciano lector, menuda gloria para timbre de tu ciudad querida?

Pues, *mutatis mutandis*, la importancia que Leonardo, Miguel Angel, Rafael ó Ticiano tuvieron al triunfar el Renacimiento, al terminar el arte hechicero de los primitivos, es la que Orcagna ó Starnina ó Dom Lorenzo Monaco tuvieran más de un siglo antes en la historia del arte universal, en la crisis del tránsito de la escuela giottesca á la pintura cuatrocentista ó prerrafaelista: ni más, ni menos.

Menos, para la crítica académica ó racionalista, porque sus obras eran imperfectas y estaban plagadas de defectos de dibujo; más, en cambio, para la crítica arqueológica, para la cual en los manantiales de la sierra es más fresca, nítida y pura el agua, más íntimo el artista, más hondamente cristiano su arte; y ni más ni menos, para la crítica cordial y de veras artística, que, bajo de unas ú otras fórmulas, modas y técnicas, acaba por declarar único y mejor arte, el sincero, personal, confidencial, sea de uno ó de otro siglo, de esta ó de la otra escuela, de una ó de otra nación.

Florencia, la patria principal durante dos ó tres siglos del arte moderno, tuvo tradicionalmente y por escrito, conocidos los anales gloriosos de sus artistas más grandes. Los recopiló y publicó en bella prosa italiana (esto es, florentina) en el siglo XVI, el artista Jorge Vasari, siglos antes de que en el resto de Europa se hiciera caso de los artistas, aun tratados como artesanos por sus protectores y comitentes.

Y Vasari, recogiendo datos y más datos, nos hizo extensa biografía del más famoso de los pintores italianos del fin del siglo XIV, muerto Orcagna y en la juventud D. Lorenzo y Fr. Angélico. De Starnina (Gerardo di Jácopo, ó hijo de Jacobo), se sabía que había sentado sus reales en España, y que el Monarca le había colmado de favores de todo género en premio á sus excepcionales méritos, no diciéndonos Vasari quién era ese Rey, entre los varios de la Península en los años

(1) No uso acaso con propiedad el término fresco, pues pudo ser al temple también, y es más probable que lo fuera, la pintura mural á que se alude. De todos modos, late exactitud en la idea del cierto monopolio de los italianos ó italianizados en el buen manejo de la pintura mural.

de referencia y dando pie á nuestros escritores del siglo XVIII para suponer que el de Castilla, cuando hubieran podido pensar en el de Aragón (corte cien veces más letrada y más artista á la sazón), en el de Navarra (no menos culta), en el de Portugal quizá..., y aun en la misma Granada, pues pinturas de arte cristiano existen de entonces (poco más ó menos) en los cupulines de las salas del cuarto de Leones en la Alhambra.

Y como las noticias florentinas se hallaban desamparadas de toda referencia original y coetánea de nuestros cronistas, de nuestros poetas, de nuestros documentos, la gratuita aplicación ó localización en Castilla de las especies referentes á las largas estancias de Starnina en España, no tenía contradicción.

Confieso que yo pensé hace años en que fuese suyo el retablo de Fr. Bonifacio Ferrer (hermano de San Vicente) que de Portacoeli, para donde lo encargara, pasó á ser el más arcáico y glorioso timbre heráldico de nuestro Museo del Carmen. Ese retablo atribuído á Fr. Angélico y Spinello Spinelli, aunque sabe á arte sienés y á no sé qué de español á la vez, yo lo diputé como obra verosímil de Starnina, cuyo estilo no nos es hoy conocido, ni en Florencia siquiera, perdida toda obra auténtica suya. Lo pensé, y á Tramoyeres lo dije, hace años; pero era gratuita la hipótesis, no aceptándose antes que Starnina hubiera estado en Valencia y ni siquiera en los Estados de Aragón.

Hoy creo en eso, instantáneamente firme en mi atisbo hipotético, al ver en el libro de Sanchis Sivera lo ya transcrito: Gerardo (hijo) di Giacomo (llamado) Starnina, de Florencia, que ya se sabía que había estado en España por 1380 ó 1390 (1), es con toda evidencia el Gerardo (hijo de) Jaime, florentino, del documento recién revelado, pintor al fresco (cosa que casi monopolizaban los florentinos) y pintor al temple, en Valencia en 1398, con sólo poner los nombres y patronímicos al modo nuestro.

II

MI SEGUNDO ARTÍCULO

En el campo, en donde escribo, sin libros á la mano, de *Starnina,* del famosísimo pintor, que resulta ahora que residió en Valencia, esta-

(1) Veremos después lo aventurado de cualquiera de esas fechas, por mí dadas por sentimiento en esos artículos veraniegos.

blecido en la ciudad en 1398, pintando para varios conventos, he de reducirme á copiar lo que de él acaba de decir el ilustradísimo catedrático de la Universidad de Lyón M. Bertaux, tan benemérito para nosotros.

M. Bertaux dice (1) que, según Vasari, viajó *Starnina* por España, que en 1387 volvía á Florencia de uno de sus viajes, y que allá en los frescos del Carmine, perdidos, notaron los primeros maestros del embrionario Renacimiento en trance de vida, muchos detalles de familiar realismo, por los cuales el maestro, además de dar notas pintorescas, recuerdos de su viaje por España, anunciaba los progresos renacientes de su discípulo *Masolino da Panicale*, maestro á la vez, que fué después, del *Masaccio*, el patriarca venerado del Renacimiento. Otro compilador florentino de noticias de artistas, predecesor de Vasari, habla también del viaje de *Starnina* á España, y añade que á Francia; pero ni uno ni otro señalan la corte ni el Monarca español que colmó de honores al famoso artista.

En 1387 murió Pedro IV de Aragón, hombre cultísimo, como sus hijos, inmediatos sucesores, Juan I el Amador de la Gentileza y Martín I el Humano: los tres nos acaba de comprobar Rubió y Lluch en el enorme cúmulo de documentos sobre *Cultura Catalana Mig-Eval*, que acaba de publicar, que eran grandísimos mecenas y verdaderos intelectuales, que decimos hoy. Leyendo tales documentos se asiste á la diaria labor de unos literatos y *dilettanti*, como si el peso de los negocios de Estado no les distrajese de sus estudios y artísticas devociones. Ceán, pensando que fuera Juan I de Castilla y no Pedro IV de Aragón el patrocinador de *Starnina*, incurrió en una hipótesis gratuita y menos que verosímil.

Y sin embargo, M. Bertaux acaba de localizar hipotéticamente otra vez en Castilla el arte de *Starnina*, empeñado en ver más *giottismo* florentino en los Estados Castellanos y á la vez más *giottismo* sienés en los Estados de Aragón, cuando lo verosímil, lo más verosímil al menos, es que acá y no allá arraigaran á la vez, como arraigaron, con soberano empuje, todas las fórmulas de arte de fines del siglo XIV (las dos

(1) En la monumental y muy erudita *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chretiens jusqu'a nos jours*, publicada bajo la dirección de André Michel, volumen II del tomo III. El tratado de M. Emile Bertaux, es el Livre VIII del tomo, é intitulado «La Peinture et la Sculpture espagnoles au XIV.e et au XV.e siecle jusqu'au temps des rois catholiques.» La cita en las págs. 743-49 y 752.

citadas y la franco-borgoñona), mientras Castilla andaba postrada, en arte como en todo, en la dura época neo-feudal de los Trastamaras.

Cita, sin embargo, M. Bertaux, el hermosísimo techo giottesco de la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo, «que no puede ser atribuído sino á una mano italiana». El fundador de esa capilla fué D. Pedro Tenorio, gran constructor de edificios civiles y militares (el puente del Arzobispo, que dió origen á la villa del mismo nombre, el castillo de San Servando, el torreón del palacio de Alcalá de Henares), y son de su tiempo la pintura del techo y el sepulcro del centro, y en este creeré que está la firma del mismo artista, escultor y pintor á la vez: como pintor, y no como escultor, firma el sepulcro *Ferrand Alfonso, pictor, fecit* (si mi memoria no equivoca el nombre y patronimico españoles) (1), á quien no puedo menos de atribuir el techo, por tanto... provisionalmente, al menos.

Estoy seguro, segurísimo, por lo demás, que si la noticia ahora publicada por el Sr. Sanchis Sivera hubiera sido conocida de antes, ni Bertaux, ni Tramoyeres, ni nadie, habría dejado de pensar y de proponer lo que ahora sólidamente convencido insisto en proponer: la atribución á Starnina del retablo de Fr. Bonifacio Ferrer en el Museo de Valencia, antes atribuído al florentino Frá Angélico y después al florentino Spinello Spinelli, anterior en su estilo al del primero, posterior al del segundo, algo tocado de influencia sienesa, pero cuando los sieneses influían evidentemente en Florencia (ejemplo la capilla *degli spagnuoli*).

«La nobleza del dibujo y la finura del modelado, dice del retablo del P. Ferrer, Bertaux, son dignas de un maestro italiano. Contiene el cuadro, sin embargo, figuras viriles de ascética delgadez y de aspecto fiero que acentúa un arte vigoroso, nervioso, que en Toscana no halla equivalente en el siglo XIV, y que delata á la raza española. El artista ha sabido contraponerles la luminosa pureza de los elegidos en el celestial verjel, coronadas de rosas, la mujer y las hijas legítimas del Padre cartujo, hermano de San Vicente, General y principal ornamento de la Orden.

»¿Quién es este Frá Angélico de Valencia?», añade M. Bertaux.

(1) Mi memoria lo equivocaba: Hay dos sepulcros episcopales en la capilla, y en el de Tenorio († 1399) se lee, abajo, la firma: «Feran González, pintor é entallador.»

Pues es Starnina, educado en Florencia bajo la influencia sienesa (la alcanzó, en su Patria, siendo como fué nacido en 1354), y hecho más realista, precursor del Renacimiento, por la virtualidad artística de la tierra española, según ya se lo notaron en Florencia á la vuelta de uno de sus viajes, y según luego ha pasado siempre con cuantos pintores y escultores extranjeros de mérito han arraigado en España.

Tramoyeres, por las referencias biográficas del cartujo Fr. Bonifacio, llevaba el famoso retablo al año 1400, poco más ó menos; y es en 1398, cuando Starnina resulta que trabajaba en Valencia. Sin contar con el otro argumento, hipotético y todo, de haber trabajado el pintor para los Reyes de Aragón D. Pedro el del Puñalet y sus hijos, ser don Martín gran protector de la cartuja de Valdecristo, y ser Valdecristo, con Portacoeli (las cartujas de Fr. Bonifacio, otro de los jueces del compromiso de Caspe) principales centros de nuestra pintura del siglo XV en su primera mitad, á juzgar por los numerosísimos retablos, muy notables todos, de la una y la otra procedencia.

Alguien, un celoso segorbino, D. Cayetano Torres, con más juicio que apasionamiento patriótico, me proponía, hace pocos días, la idea y frase siguientes: «Escuela de Valdecristo». La cartuja de la fundación de D. Martín—de la que Fr. Bonifacio Ferrer fué uno de los primeros priores, antes de su generalato en la Orden de San Bruno, durante el cual en ella fijó su residencia, y en ella murió en olor de santidad—vino á ser en verdad, y sin duda por mecenazgo del insigne letrado, escriturario y político, hermano dignísimo de San Vicente Ferrer, centro importante de producción artística, inmediato antecedente de la Escuela de la ciudad de Valencia en el siglo XV, maestra suya y orientadora de sus artistas.

Lo cierto es, que asiste la suerte á nuestros eruditos valencianos. Se envanece Cataluña de *Dalmau*, el gran pintor del promedio del siglo XV... y Tramoyeres demuestra que era valenciano. Se envanecen los castellanos con el viaje de *Van Eyck* de paso para Portugal..., y Tramoyeres casi casi evidencia que, antes que á Portugal, vino en otro viaje á Valencia á retratarle otra novia al Duque de Borgoña, su mecenas (1). Se envanecían los castellanos de la estancia de Starnina

(1) Estas inesperadas revelaciones del Sr. Tramoyeres se contienen en el magistral trabajo suyo, en *Cultura Española*, año 1907, núm. VI, pág. 553, intitulado «El Pintor Luis Dalmau: nuevos datos biográficos».

allá... y Sanchis Sivera da sin saberlo la noticia de que es en Valencia donde vivía pintando para el público.

Todavía más, á mi ver. Los dichos techos de la Alhambra con pinturas caballerescas (caza y guerra) y con retratos de reyes alhamares, que sólo basados en tabla de pintor sevillano de mérito bastante inferior, á la escuela sevillana acaban de afiliar dos tan grandes autoridades como Gómez Moreno y Bertaux, á artista valenciano discípulo de Starnina han de atribuirse (ya que no á él mismo), en presencia del retablo de Fr. Bonifacio Ferrer. Compárese lo más amanerado de unas y otras obras (pues lo amanerado es como la rúbrica, de personalidad más imborrable), compárense los caballos de los caballeros moros y cristianos de las estancias granadinas con el caballo de San Pablo, del retablo del P. Ferrer, y se verá á toda evidencia demostrada la última aserción que sustentamos.

Las famosísimas pinturas de la Alhambra no sevillanas, sino valencianas? ¡Con toda probabilidad...!

Y todo eso se deduce de una de las notas perdidas en el cúmulo de ellas que ofrece el libro *La Catedral de Valencia*, del benemérito capitular D. José Sanchis Sivera. Bien merece nuestros plácemes en *Las Provincias*, su antiguo colaborador *Lázaro Floro.*

III

CARTA Y NUEVOS DATOS DEL SR. TRAMOYERES

Sr. D. Elías Tormo y Monzó.

Querido amigo: Leí con especial contento los dos artículos publicados por usted en *Las Provincias*, de los días 12 y 16 de Agosto último, rotulados «Un timbre desconocido en los orígenes de la Pintura valenciana», en los que recogiendo dos notas sueltas consignadas en *La Catedral de Valencia*, del canónigo Sr. Sanchis Sivera, trata usted de identificar á un Jaime, Gerardo, pintor florentino, hallado en 8 de Julio y 26 de Noviembre de 1398 pintando en Valencia, con el famoso *Starnina*, también florentino, y del que consta trabajó en España alrededor de esa fecha.

Supone usted— y en esto creo anda algo olvidadizo— que antes de publicarse el libro del Sr. Sanchis no se había citado el nombre de ese

Jacobo florentino. Hace más de diez años lo registré por primera vez en mis notas de exploración personal por archivos valencianos, facilitando el dato á Burguera primero y luego á Bertaux, dando ambos á la publicidad el nombre del pintor italiano morador un día en la ciudad del Turia (1).

Mis notas están tomadas del libro de gastos hechos en las famosas fiestas con que Valencia celebró la entrada del Rey Don Martín en el año 1401, arsenal de noticias que he dado á conocer en diferentes trabajos míos sobre pintores y escultores educados en el siglo XIV, pero que aún trabajan en el siguiente, siendo los verdaderos iniciadores del renacimiento del arte valenciano.

Dos son las notas que á usted más particularmente interesan. La primera dice: «Item donij e paguj amestre Girardo florentí, pintor, per miga honça d'atzur d'acre per alcanics del Anjel... VIII S.»

Este asiento de pago corresponde á Junio de 1401 y se halla al folio XXV, vuelto, del libro de gastos de las fiestas de Don Martín.

Es indudable que el Girardo nombrado en la anterior nota es el propio Jacobo de 1398. El hecho de comprarle, por ocho sueldos, media onza de azul de Acre, utilizado para teñir ó pintar la túnica de un ángel que figuraba entre los personajes representados en los *entremeses* organizados por los jurados de Valencia, no parecerá á usted caso insólito, conociendo el alto precio que alcanzaba ese color, especialmente si era del puro y legítimo, sólo usado por los pintores de retablos.

En las decoraciones y trazas de esas fiestas tomaron parte muchos pintores valencianos; algunos, los principales, nos son familiares, como el maestro Marsal de Sax y su discípulo ó compañero Pedro Nicolau, del que creo haber fijado ya su personalidad artística y la influencia ejercida en el desarrollo del arte regional (2). No consta en las listas

(1) No creo que Mr. Bertaux haya publicado la especie comunicada por Tramoyeres. Si la dió el Sr. Burguera en dos conferencias pronunciadas en la Sociedad *Lo Rat Penat*, según ahora veo en la reseña que de ellas se hizo en *Las Provincias*, en nota en extremo diminuta, conteniendo erratas en la transcrición de otros nombres propios. Dichas conferencias tuvieron lugar en el invierno de 1907, y el único recuerdo del artista contenido en la reseña se halla en estas palabras (en las que no suena que fuera florentino); «mencionó (el conferenciante) al pintor Gerardo d'Jacopo, señalando las circunstancias que hacen suponerle un esclarecido artista, pero cuya vida y obras se desconocen».

(2) Conozco esta investigación inédita del Sr. Tramoyeres, que tendrá en su día resonancia, seguramente.

de los pintores que trabajaban durante los primeros días el nombre del florentino, pero apremiando el tiempo para terminar los trabajos, ó por otros motivos, le vemos figurar en 1.º de Julio de 1401 en esta forma: «Item mestre girardo d' jacobo pintor», ganando un jornal diario de nueve sueldos. Trabajó desde el citado día hasta el 6. En el 7 terminaron todos los pintores.

¿Qué categoría tenía el florentino con relación al maestro Marsal, el de mayor autoridad entre los pintores conocidos? La cifra del salario ó jornal lo indica. Marsal y su aprendiz *(jove)* cobraban once sueldos diarios, y nueve el forastero. Si asignamos tres sueldos al aprendiz, resultarán ocho para el maestro, y aunque se le señalen nueve, estará en igual línea que Gerardo de Jacobo.

No tengo, por ahora, más datos del florentino, el cual es de suponer que llegó á Valencia con antelación al año 1398, sin duda de la parte de Cataluña ó de Aragón.

¿Este Gerardo florentino es el Gherardo di Jacobo, *Starnini* ó *Starnina*, el pintor florentino citado por Vasari y todos los historiadores posteriores del arte italiano?

Para usted la identidad es evidente. Yo también propendo á lo mismo, y quedaría convencido en absoluto si las fechas de Valencia no estuvieran en pugna con algunas de las aportadas por los italianos. Ya sé lo que usted opondrá á esto: la incertidumbre y falta de fijeza en la cronología por parte del Vasari. Convenido; pero los descubrimientos más recientes también ofrecen duda en cuanto á las fechas valencianas.

Vasari dice que nació en 1354, y conocido por algunos españoles residentes en Florencia, le llevaron á España. No consta con toda exactitud la época de ese viaje. Gaetano Milanesi, el comentador del Aretino (edición de Florencia, vol. II, 1878, pág. 5), afirma, para el año 1387, la existencia en los registros de la Compañía de San Lucas de un «Gherardi di Jacopo Starna, dipintore», que identifica con el pintor florentino. Si aceptamos la cronología vasariana, el viaje del Starnina á España se efectuó en 1378, y como consta inscripto el 1387 en la cofradía de los pintores de Florencia, no caben esas dos fechas entre las conocidas por los documentos valencianos. El Vasari, y con él todos los historiadores, le supone fallecido en 1408, y esta fecha admiten Crowe y Cavalcaselle *(Storia de la pittura in Italia,* vol. II, 1887, pág. 229) y Venturi *(Storia dell' Arte italiana,* vol. V, 1907, pág. 835).

De los datos consignados por el Vasari y admitidos por los dos historiadores citados, resulta que después de la vuelta del Starnina á Florencia, le fueron confiadas importantes obras, y no pudiendo realizarlas todas, su discípulo Antonio Vite fué á Pisa para pintar el Capitulo de San Nicolás, el cual terminó en 1403. En el 1406 el municipio florentino le encargó la pintura de un San Dionisio Obispo, y el 6 de Febrero de 1408, el mismo año de su presunto fallecimiento, concertó la pintura de una capilla de la iglesia de San Esteban de Empoli.

Comparemos fechas:

Italia. — Nacimiento......................	1354
Viaje á España...........................	1378 ?
Cofradía de San Lucas....................	1387
Fecha incierta de su regreso de España.....	—
Antonio Vite, discípulo..................	1403
Pinta en Florencia.......................	1406
Contrato de Empoli, 6 de Febrero...........	1408
Fallecimiento............................	1408 ?
Valencia. — 8 de Julio y 26 de Noviembre...	1398
Junio y Julio (día 6)......................	1401

Al recordar á usted las fechas de los biógrafos italianos, sólo me propongo contribuir al esclarecimiento de la identidad del Gherardo d'Jacobo, florentino, de Valencia, con el Gherardo Jacopo, *Starnina*, de Florencia.

Las fechas indubitables de los italianos deben ser las de 1387, 1406 y 1408. Las de Valencia no ofrecen dudas: están tomadas de documentos fehacientes. ¿Regresó á Italia en 1401? En este caso cabe el admitir su presencia en Florencia en 1403, 1406 y 1408; y en cuanto á su viaje á España, es probable que se efectuara después de 1387 y antes del año 1398, en que cobra parte de los trabajos pictóricos comenzados seguramente con antelación á la última fecha.

No creo existan más datos cronológicos relativos al *Starnina*. Admitidos los conocidos, no hallamos forma de conciliar lo dicho por el Vasari con relación á los muchos trabajos que le supone realizados á su regreso de España. Si partió de Valencia después de Julio de 1401 y falleció en 1408, corta fué su vida en Florencia para alcanzar en ella la fama que le atribuye el Vasari en esta segunda época del pintor florentino.

Ni en Italia ni en Valencia se conocen obras auténticas del Starnina. No niego que puedan existir algunas anónimas en la región valenciana, y dudo que se le pueda atribuir, como usted sospecha, la pintura del hermoso retablo de Bonifacio Ferrer, la joya del Museo de Valencia. No puedo negar la génesis italiana de este retablo, pero reconozco en él á un pintor valenciano que residió algún tiempo en Aviñón, y en donde pudo estudiar á Simón Martino y otros pintores sieneses residentes en aquella corte pontificia.

¿Quién puede ser este maestro? Suelto un nombre: Lorenzo Zaragoza. ¿Qué motivos tengo para semejante atribución? Por ahora simples conjeturas; pero creo que al fin lograré reconstituir la personalidad artística de un pintor famoso en los anales del arte valenciano, y del cual sólo poseemos documentos escritos, faltándonos los pictóricos. Si tenemos la fortuna de identificarle como autor del retablo de Bonifacio Ferrer, ocupará con toda seguridad el lugar preeminente en la pintura trecentista española. Por esto no acepto al Starnina. Gran honor sería para Valencia el poseer una obra de este legendario maestro; ¿pero acaso no lo sería para España entera que fuese valenciano el pintor de nuestro retablo?

Y nada más. Perdone la desusada extensión dada á esta carta en gracia al afecto que le profesa su amigo

LUIS TRAMOYERES BLASCO.

Valencia, 15 de Septiembre de 1909.

IV

EL TEXTO DE VASARI Y EL EPITAFIO DEL PINTOR

La «Vida de Gherardo Starnina», pintor florentino, dice así, por mí traducida:

«Verdaderamente, quien camina lejos de la su patria, con otros platicando, forja en el ánimo temperamento de buen espíritu, porque con observar afuera diversas honestas costumbres, aunque hubiere perverso natural, aprende á ser tratable, afable y paciente, cual no lo hubiera sido morando en la patria. Que en verdad quien deseare afinar los hombres en la vida del mundo, no otro fuego busque ni mejor ci-

miento que éste, porque los que de natural son groseros, se tornan gentiles, y los gentiles de suyo ganan en cortesía.

Gherardo di Jacopo Sternini, pintor florentino, aunque fuese por su sangre más que de buena condición, siendo, no obstante, en su trato duro en demasía y escabroso, á sí propio, más que á nadie, dañaba con ello; y todavía peor si en España, donde aprendió cortesía y gentileza, no hubiera residido tan largo tiempo, hasta el punto que, en aquella tierra, de tal guisa cambió su natural primero, que vuelto á Florencia, infinitos de aquellos que antes de su partida de muerte le odiaban, con grandísima amabilidad lo acogieron á la vuelta, y en grado sumo le amaron luego, ¡tan gentil y amable volviera!

Nació en Florencia Gherardo el año de 1354, y al crecer, como mostrara su natural ingenio dado al dibujo, fué llevado con Antonio da Venezia á aprender á dibujar y pintar. En el espacio de muchos años, habiendo no solamente aprendido el diseño y la práctica de los colores, sino también dado muestra de sí con algunas cosas por bella manera trabajadas, se apartó de Antonio Veneziano, y comenzando á trabajar por su cuenta, hizo en la iglesia de Santa Croce, en la capilla de los Castelani, hecha pintar por Michele de Vanni, ciudadano honrado de aquella familia, muchas historias al fresco de San Antón Abad, y aun otras de San Nicolás, con tanta diligencia y manera tan bella, que dieron ocasión de darle á conocer á ciertos españoles que moraban por sus asuntos en Florencia, por excelente pintor, quienes todavía lo condujeron á España á su Rey; que lo vió y gustosísimo lo acogió, cuando era máxima la carestía de buenos pintores en aquella provincia. Ni á disponerle al adiós á la Patria precisara fatiga, porque habiendo en Florencia, tras del caso de los Ciompi, sido elevado Michele di Lando al cargo de Gonfaloniere, ciertas palabras descompuestas que con algunos tuviera, le pusieran más en peligro de la vida que de otra cosa.

Llegado á España, y habiendo trabajado muchas cosas para aquel Rey, se hizo, por los grandes premios que de sus fatigas reportara, rico y honrado á la par; y deseoso de darse á ver y conocer de sus amigos y deudos en aquel mejor estado, retornado á la Patria, fué en ella muy festejado y por todos los ciudadanos muy afectuosamente recibido.

Ni pasó nada cuando ya le fué confiado el encargo de pintar la capilla de San Jerónimo en el Carmine, donde trabajando muchas historias de aquel santo, figuró en la de Santa Paula, San Eustoquio y San

Jerónimo, algunos trajes que á la sazón usaban los españoles, con invención muy apropiada y abundancia de pensamientos y actitudes en las figuras. Entre otras cosas, pintando la escena cuando San Jerónimo aprende las primeras letras, pintó un maestro, que habiendo ordenado llevar á espalditas á un muchacho por otro, le da una azotaina, de manera que el pobre chico, agitando del dolor las piernas, parece que gritando tire á morder la oreja de quien lo lleva: todo con gracia y muy donosamente expresado por Gherardo, como por quien andaba siempre capricheando alrededor de las cosas de la realidad. También en el Testamento de San Jerónimo, vecino á la muerte, hizo algunos frailes con bella y muy pronta manera sorprendidos: ya que algunos escribiendo, otros escuchándolo y mirándole, observándolo, atienden todos á las palabras del maestro con grande afecto.

Habiéndole lucrado esta obra al Starnina prestigio y fama entre los artistas, y sus usanzas con la dulzura de trato grandísima reputación, vino á ser famoso el nombre de Gherardo por toda la Toscana, y aun por toda Italia; cuando fué llamado á Pisa para pintar en aquella ciudad el Capítulo de San Nicolás, mandó en su lugar á Antonio Vite da Pistoia, por no salir de Florencia. El cual Antonio, habiendo, bajo la disciplina de Starnina, aprendido la manera suya, hizo en aquel Capítulo la Pasión de Jesucristo, dándola por terminada, en la forma que hoy persevera, en el año de 1403, á toda satisfacción de los pisanos.

Habiéndose terminado después, como tengo dicho en otro lado, la capilla de los Pugliesi, y habiendo gustado tanto á los florentinos las obras que hizo de San Jerónimo, por haber expresado el maestro tan vivamente tantos afectos y actitudes no puestas en obra hasta entonces por los pintores que le precedían, el Municipio de Florencia, el año que Gabriel María, señor de Pisa, vendió aquella ciudad á los florentinos por el precio de doscientos mil escudos—después de haber mantenido el asedio trece meses Giovanni Gambacorti, y acordando él mismo al fin la venta — hizo pintar al Starnina, para memoria de ello, en la fachada del palacio llamado «della parte güelfa», un San Dionisio Obispo con dos ángeles, y debajo de él, tomado del natural, la ciudad de Pisa, obra en la que él puso tanta diligencia en toda cosa, particularmente al colorirla á fresco, que no obstante la intemperie y las lluvias y el hallarse mirando á la tramontana, siempre ha sido tenida por pintura

digna de mucha alabanza, y se conserva al día por haberse mantenido fresca y bella, como si acabara de hacerse.

Alcanzada para Gherardo, por esta y por otras obras, una reputación y fama grandísima en la Patria y fuera de ella, la envidiosa muerte, la enemiga de las virtuosas empresas, en el bello punto de su labor truncó la infinita esperanza de muy mayores obras que el mundo se prometía de él, porque en edad de cuarenta y nueve años, inesperadamente, le llegó el fin, siendo, con honradísimos funerales, sepultado en la iglesia de San Jacopo sopra Arno.

Fueron discípulos de Gherardo, Masolino da Panicale, que primero fué excelente orífice y luego pintor, y otros que por no ser muy aventajados no hay que dar razón de ellos.

El retrato de Gherardo está en la antes citada escena de San Jerónimo, en una de las figuras que están alrededor del santo cuando muere, de perfil, con capuchón á la cabeza, y á la espalda un manto abrochado.

En nuestro libro tengo algunos diseños de Gherardo, hechos á la pluma en pergamino, que no son más que razonables, etc.»

Hasta aquí (sin olvidar el etcétera) la clásica *Vida,* de Vasari, durante algunos siglos, única información acerca de Starnina, y hoy mismo la principalísima.

Ni Palomino ni Ponz se ocuparon entre nosotros del pintor. Sí Ceán Bermúdez, que tradujo libremente el texto de Vasari, introduciendo como cierto lo dudoso sobre que fuera el Rey de Castilla su protector, que el tal fuera Juan I, que le tuviera á sueldo y alguna otra cosilla. Como confiesa como únicas fuentes de su información el libro de Vasari y el de Baldinucci, debo suponer de este la información que trae del estado ruinoso de la única obra suya que en el siglo XVIII se conservaba en Italia, así como el texto del epitafio que se le puso en el sepulcro de San Jácopo, que es éste:

GERARDO STARNINAE FLORENTINO
SUMMAE INVENTIONIS ET ELEGANTIAE PICTORI.
HUJUS PULCHERRIMIS OPERIBUS HISPANIAE
MAXIMUM DECUS ET DIGNITATEM ADEPTAE
VIVENTEM MAXIMIS HONORIBUS ET ORNAMENTIS
AUXERUNT, ET FATIS FUNCTUM EGREGIIS
VERISQUE LAUDIBUS MERITO SEMPER
CONCELEBRARUNT.

En castellano, á mi entender (1) puede decir así: «A Gerardo Starnina, florentino, pintor de suma invención y elegancia. Las Españas que lograron por sus hermosísimas obras máximo ornato y dignidad, le elevaron en vida á grandes honores y distinciones, y le celebran muerto con egregios sinceros y merecidos elogios.»

V

LA CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA

Traduciendo á las cifras la Vida que nos cuenta Vasari, resultaba que dice: 1.°, que nació Starnina en 1354; 2.°, que fué por el ***espacio de muchos años*** (nello spazio di molti anni) discípulo de Antonio Veneziano, maestro que falleció en 1384 de una peste en que se lució como médico, en el mismo año, cuando tendría treinta el discípulo, lo que es todavía bien conciliable; 3.°, que después de los sucesos de los Ciompi, es decir, después de 1378 fué su disgusto cuando el Gonfaloniere y su expatriación, á la edad supuesta de veinticuatro años, y por consecuencia no con demasiados años de aprendizaje con Antonio Veneziano, para lo que entonces era de rigor—y no el spazio di molti anni que supone el biógrafo—, pues antes del motín de los Ciompi hay que introducir también el otro espacio de tiempo en que, emancipado el artista del maestro, pintó las *muchas* y las *otras* obras de la capilla Castelani en Santa Croce; 4.°, que estuvo en España *tan largo tiempo,* que bastó para cambiarle el genio, para pintarle al Rey *muchas cosas*, para hacerse rico en un país como el nuestro, no rico ni ciertamente espléndido con los artistas, y para que la fama de sus obras en nuestra Península apareciera en el epitafio florentino del pintor como el suceso de su vida; 5.°, que vuelto á Florencia, y habiendo dado golpe con las novedades de las obras que fué pintando, lograda fama fuera de la ciudad, le solicitaron para obras en Pisa, que en defecto suyo, pintó un discípulo, acabándolas en 1403; 6.°, que le encargó Florencia obra conmemorativa de un gran suceso político ocurrido en realidad en 1406; 7.°, que fué el maestro de Masolino da Panicale—que ya había comenzado por ser orfebre,—y que tendría en esa fecha de 1406 la edad de veintitrés años; y 8.°, que algo malogrado (in sul piú bello del operare) la muerte le sor-

(1) He consultado el texto con el Sr. Alemany, á quien no ofrece duda de ninguna especie.

prendió (troncó la infinita speranza di molto maggior cose), á los cuarenta y nueve años, es decir, según su cuenta, en 1403.

Esta última consecuencia basta para ver—en este caso del Starnina como en tantos otros — la inseguridad de las informaciones de Vasari, basadas en una tradición de casi siglo y medio de rodar por los talleres. Vasari mismo se contradice pues, como ya hicieron notar los anónimos florentinos de los doce tomos de 300 retratos y otros tantos elogios de artistas, que en su primer tomo, de 1769, señalaron la evidencia de la contradicción. En la edición de Vasari de Roma se rectificó la fecha, poniendo, no sé porqué, la de 1415, mientras en la de Siena, de 1794, publicada por de la Valle, que es la manejada por Ceán Bermúdez, se debió poner la de 1405. Baldinucci, servil á la cuenta del texto primitivo, puso la de 1403.

Los documentos de que da noticia Tramoyeres, referentes á encargo de obras al pintor en Empoli, en 1408, todavía extreman más evidentemente los términos de la contradicción que examinamos ahora. Con ese dato documental, aceptando la fecha de nacimiento que da el texto biográfico, resultaría que no murió el artista á los cuarenta y nueve años, sino todavía menos malogrado, después de los cincuenta y cuatro. A mi ver, la opinión ahora general de poner el año de 1408, con interrogante, como la fecha final del artista, lo que marca no es la indicación de su probable muerte tanto como el último dato seguro de su cronología.

¿Estaba en lo cierto Vasari al dar la edad del pintor á su muerte, ó lo estaba al señalar concretamente la de su nacimiento? ¿Nació de veras en 1354 y debió morir de más de los cuarenta y nueve años que él dice, ó por el contrario, no pasó de esa edad y debió nacer lo más pronto por 1359? No se puede saber hoy, y quizá nunca, porque ni en aquellos tiempos solía haber libros de bautismos (1), ni todos saben la edad que tienen (2).

(1) Por aquel tiempo precisamente se iniciaban en Florencia (y en Venecia) los procedimientos estadísticos en el mundo moderno. Para los nacimientos en el Baptisterio único de la ciudad y alrededores, se anotaban los bautizos de niños y niñas (5.000 ó 6.000 al año, con diferencia de unos 300 á 500 á favor del sexo fuerte), poniendo una alubia, ó negra ó blanca, en el arcón correspondiente. A esto se reducía la anotación.

(2) Velázquez, en otros tiempos, ya documentado, creía tener cuatro años más que los que en realidad tenía, y Tiziano se aumentaba los años, y no siempre con igual cuenta.

De todas maneras, es más de fiar en general la fecha de la edad al morir, que la de nacimiento, que se suele deducir de la de muerte restando la edad,—y así nuestro Palomino en sus *Vidas* no sacaba la cuenta siquiera, poniendo tan sólo, cuando no lo ignoraba, la fecha del óbito y los años de edad del biografiado.

Si en la disyuntiva de la contradicción del Vasari diéramos en suponer que erraba al señalar el nacimiento y que acertaba al determinar la edad que tenía el artista al morir, supondríamos, en consecuencia, que murió su maestro cuando Starnina tenía veinticinco años, y conocida ahora la fecha en que fué recibido en el gremio de los pintores florentinos, es decir, en la Compañía de San Lucas, año de 1487, resultaría recibido á la edad de veintiocho años, que á primera vista parece muy apropiada para la consagración gremial de un artista de sus méritos y circunstancias.

Si no fuera, pues, por la noticia de Vasari sobre su expatriación, que dice que fué poco después de la revolución de los Ciompi,—la situación política de la cual perduró, por lo demás, tres años—parecería natural suponer todo eso, y que sus primeras notables pinturas de la capilla Castelani no las debió emprender sino alrededor de la fecha de 1387, ya recibido entre los compañeros de San Lucas (1).

Si tal cronología aceptáramos, tendríamos para su glorioso y prolongado viaje de España los años que corren desde 1388 inclusive á 1402—ó á 1406, según que apuremos otra vez el respeto á Vasari (en lo que dice de la labor delegada en Pisa á un discípulo, que ya había de haber tenido tiempo de formar, antes de 1403, en que acabó éste la labor delegada), ó que nos atengamos tan sólo á las fechas documentales italianas.—Con estos catorce años—ó diez y ocho—de posible ausencia de Florencia, sí que hay los bastantes para toda la intensa, fructuosa, afamada y aun, para su genio y carácter, educadora y perfiladora estancia de Starnina en España, «que le elevó en vida á grandes honores y distinciones y le celebró muerto con egregios sinceros,

(1) Siendo tan poderosos esos grandes gremios ó Compañías (desde las revoluciones políticas del siglo XIV, á la de Savanarola, á fines del siglo XV, todas basadas en ellos), ¿cómo imaginar que Starnina pintó en Florencia la capilla Castelani entera sin estar agremiado?

Recuerdo sí que Orcagna se recibió tarde en la Compañía, pero en bien pocos años habían variado radicalmente las cosas de Florencia y de los grandes gremios.

merecidos elogios», y para identificarle en consecuencia y reconocerle en los documentos valencianos de 1398 y de 1401.

Todo, sin embargo, viene al suelo si hemos de reconocer exactitud en el relato de Vasari, en lo referente á su emigración, poco depués de los acaecimientos de los Ciompi de 1378. Así no podemos suponer su viaje famoso sino entre 1379 y 1386, acaso demasiado mozo, para tantos años de aprendizaje como se suponen, y desde luego aceptando, no sin violencia (para mí evidentísima), que pudo pintar, y pintar mucho, en Florencia, antes de su viaje, sin haberse recibido de maestro en la Compañía de los pintores.

Yo, inclinándome á la opinión contraria, he llegado á pensar si pudo haber dos viajes, el primero por lo del Gonfaloniere, acaso el de Francia—que se cita por un manuscrito florentino anterior al Vasari, como país también visitado por Gerardo—, y el segundo, el famosísimo á España, después de recibido en el gremio florentino de la pintura: si no es que debamos suponer sencillamente que se equivocó Vasari, y que lo de las enemistades no debió ocurrir sino años después de la asonada de los Ciompi.

Por hoy, y mientras no se aportan otros nuevos datos documentales al estudio del interesante problema, no creo que pueda establecerse más sólidamente la difícil cronología biográfica del pintor.

ELÍAS TORMO Y MONZO.

(Continuará.)

Una iglesia mozárabe en el Puerto de Santa María.

Es general la creencia de que en la provincia de Cádiz no existe construcción religiosa alguna, cuyo origen se remonte más allá de la época medioeval, y por esto presentamos hoy á nuestros lectores la descripción de un monumento arquitectónico que no lo hemos visto citado por ninguno de los distinguidos viajeros que de tales asuntos han tratado, y del cual creemos sean las primeras fotografías las que hoy aquí reproducimos y las presentadas por el Sr. Romero Torres, con sus trabajos para la formación del Inventario Monumental de España; ignoro el concepto que le habrá merecido á dicho Sr. Romero la contemplación de los restos de esta antigua construcción, ni he visto las fotografías por él presentadas; mas en mi modesta opinión de excursionista lego, sin títulos para sentar jurisprudencia, pero acostumbrado á ver y observar, y después de comparaciones detenidas con monumentos análogos, tales como las iglesias de Santa María de Lebrija, San Pedro de Balsemao, Santiago de Peñalba, San Miguel de Escalada, San Cebrián de Mazote, Suso, etc., no dudo, sino más bien afirmo, que la iglesia del *Castillo de San Marcos* en el Puerto de Santa María es un ejemplar más de templo mozárabe, adulterada su construcción por otras posteriores.

Asiéntase la ciudad del *Puerto de Santa María* sobre la margen derecha de la desembocadura del famoso *Guadalete*, y según los historiadores, su nombre romano de *Portus Menesthey* hubo de trocarse por el de *Alcanter* ó *Amaria Alcanter*, que le dieron los mahometanos, vencedores del pueblo visigodo.

Pocas noticias nos han llegado respecto á la importancia que pudo tener *Alcanter* ó *Alcántara*, como la nombra *Xerif. Abedris (El nubisense)*, pero de ellas se deduce que no se resistió al dominio agareno, y que siguieron habitando en él sus pobladores cristianos, llegando así á principios del siglo XIII, en que Fernando III, al hacer la conquista de Sevilla (1248), llega con sus armas vencedoras hasta Cádiz, pero sin que encontremos ninguna noticia positiva, hasta que su su-

cesor Don Alfonso el Sabio (según tradición), se presentó ante los muros del Puerto, que había pasado otra vez á poder de los árabes, y sobre el torreón del Castillo de San Marcos se le apareció una imagen de la Virgen María con su divino hijo en los brazos. Esta tradición parece fundada en el hallazgo de una imagen de la Virgen en los fosos del Castillo, en ocasión de estar el Rey en la ciudad; imagen que ha de ser la misma (1) que hoy se guarda y venera como *Patrona* en una capilla especial en la Iglesia Mayor, á la que se trasladó hace años con motivo del estado de abandono en que estaba el Castillo.

La imagen pudo muy bien ser ocultada por los antiguos moradores cristianos al ocurrir la invasión de los almohades, pues sabido es que los primitivos árabes que dominaron España, toleraron el culto cristiano, por lo que el hallazgo de esta imagen es un dato histórico para clasificar como mozárabe anterior á los almohades, la construcción del templo de San Marcos.

Alfonso X, en memoria del hallazgo, dió á la población el nombre de Gran Puerto de Santa María (2), y son por eso sus armas un Castillo con *la imagen* sobre sus almenas. Este Rey fortificó la ciudad y le concedió algunos privilegios que confirmó y aumentó Sancho el Bravo, dándosela en heredad al famoso marino genovés Micer Bene-

(1) Esta imagen está forrada de plata para conservar la talla de madera muy deteriorada por los años; por lo que de ella puede verse, es de arte muy primitivo y hasta bien pudiéramos decir que africano.

(2) En el privilegio, dado en Sevilla, decía:

«...que dos cosas que son entre todas las otras que Deven facer mucho los Reyes, poblar las tierras e terminos aquellas que convengan que sean pobladas porque la tierra sea por nos más rica e más abundante, e la otra labrar las Fortalezas que son por labrar porque se puedan por ende mejor labrar e defender, e nos Rey Don Alonso sobre dicho, teniendo que el Puerto de Santa María, que solía aver nombre Alcaria, teniente en tiempos de moros, que es entre Xeres e la ciudad de Cádiz, é tiene de la una parte la Gran Mar que cerca á todo el Mundo, el qual llaman Oceano y al Gran Rio de Guadalquivir, y de la otra parte el Mar Mediterraneo y el Rio de Guadalete, que son dos aguas de que es por do vienen grandes Nabios, es Lugar Más Combeniente que otro que Nos sepamos ni de que oyesemos hablar. Para hacer Noble Ciudad e buena al servicio e al Honor de Dios e de Santa Maria Su Madre é a Honra de la Santa Iglesia e guarda e defendimiento del Reyno.......

»Los que esto supieren e oyeren ayan mayor labor de vivir e poblar, queremos primeramente que sea llamado aquel lugar El Gran Puerto de Santa Maria e damos e otorgamos á los que allí poblaren que ayan fuero por que se juzguen, aquel que Nos dimos á la Muy Noble Ciudad de Sevilla, que fuelo por mandato del Bien abenturado Rey Don Fernando Nuestro Padre, que hayan Alcaldes de la Villa e de la Mar, assí como ellos lo an, y en lugar de Alguazil que aya Justicia.......»

dicto Zacarías, en pago de los servicios que le prestara contra el Rey de Marruecos.

Más tarde, pasó el señorío de la ciudad á D.ª María Alfonso Coronel, mujer de Pérez de Guzmán, y en 1306 pasó, como dote de Doña Leonor Pérez de Guzmán, á la casa Medinaceli, en poder de la que estuvo hasta que reinando Felipe V se incorporó á la Corona en 31 de Mayo de 1729; quedando el Castillo é Iglesia de San Marcos propiedad de los Duques, en cuya casa ha seguido vinculado hasta el día.

Aposentáronse en el Castillo, á más del Rey Sabio: Don Pedro el Cruel, D. Enrique de Trastamara é ilustres magnates, y es por tanto monumento con mérito histórico á más del que tiene arquitectónico.

* * *

En la plaza llamada del *Castillo* (hoy Alfonso el Sabio) hállanse situados los restos del edificio conocido con el nombre de *Iglesia y Castillo de San Marcos* y cuya fachada principal reproducimos en fototipia.

Constituyen el monumento: la iglesia de planta rectangular, flanqueada por cuatro torreones y algunas salas ruinosas situadas en segunda planta y que tienen su entrada por un patio ó azotea formado sobre las bóvedas de la iglesia. Estas salas se encuentran en estado ruinoso, y sus restos decorativos, de estilo ojival, indican una antigüedad que no puede remontarse más allá de la época en que los Duques de Medinaceli pasaron á ser señores del *Puerto.*

Los cuatro torreones son más antiguos, aunque, desde luego, posteriores y adosados á la primitiva construcción, parecen ser obra de los siglos XIII ó XIV. El principal de ellos, junto al cual está hoy la entrada y cuya parte inferior servía de sagrario, se conserva bastante bien; es de planta poligonal, con una estrecha y pequeña escalera abierta en el grueso del muro y que pone en comunicación la azotea antes citada, y que llaman *Patio de armas*, con una estancia ó departamento ochavado con bóveda por aristas que apoya sobre trompas y arcos ojivales en forma muy semejante á la bóveda de la torre del homenaje del *Castillo de la Mota* (Medina del Campo). En los muros se abren dos troneras y las entradas de la escalera que continúa ascendiendo hasta el remate de la torre en que se alza la espadaña de piedra, que aún conserva la campana.

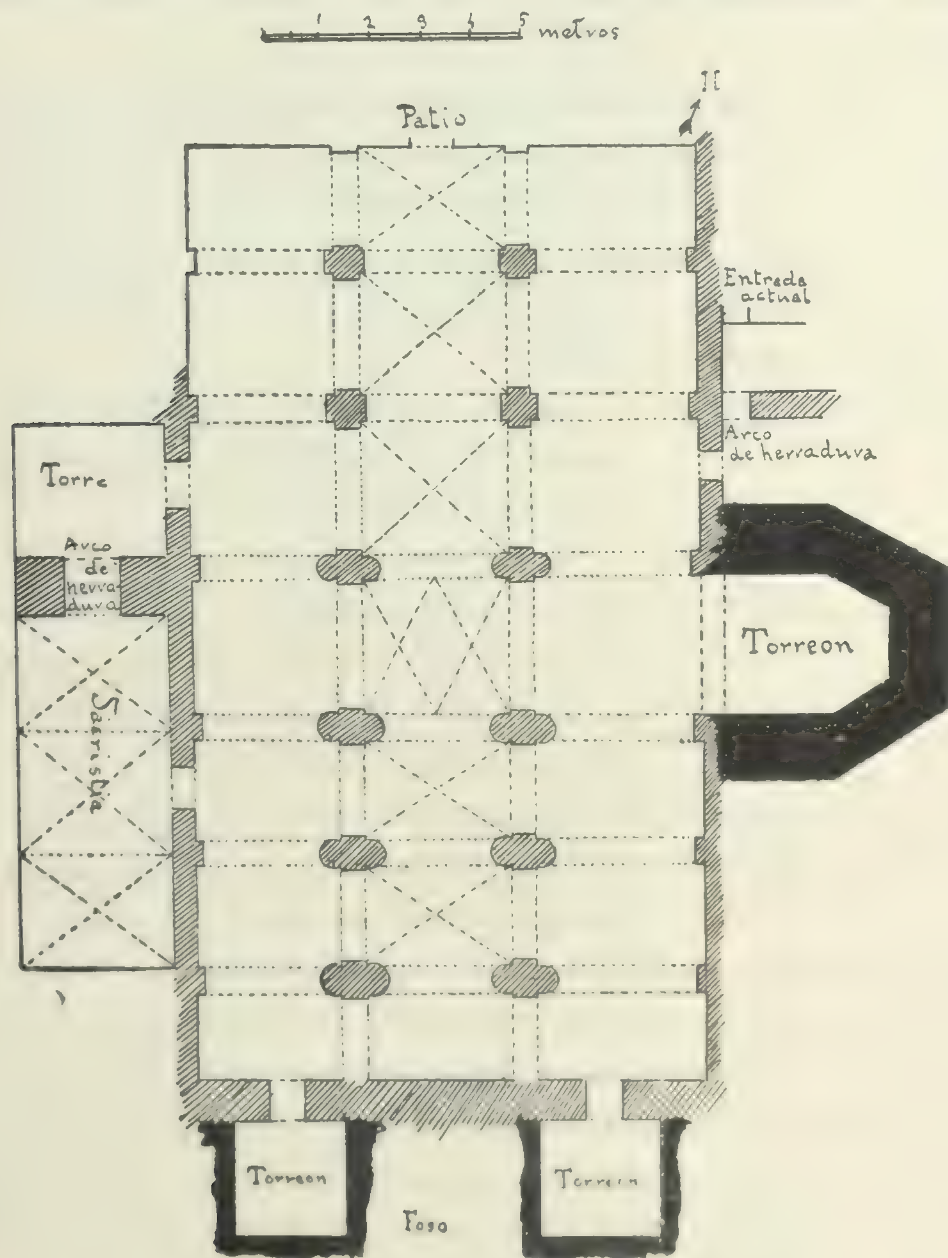


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

PUERTO DE SANTA MARIA

Iglesia y Castillo de San Márcos

Las bóvedas de la escalera son de medio cañón, apoyando sobre pequeñas trompas en los descansillos ó mesetas. El cuerpo de la iglesia lo forman tres naves, separadas con arcos combados y algunos ligeramente apuntados que sostienen los muros. Las naves se dividen en siete tramos desiguales con arcos torales de diversa forma, según



Puerto de Santa María.—Planta de la Iglesia de San Marcos.

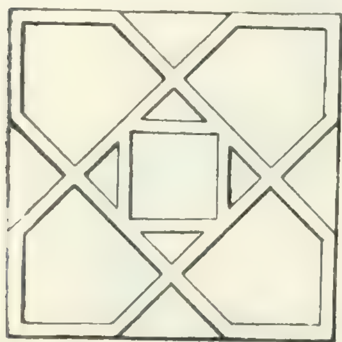
la anchura de cada nave, siendo de herradura en la nave central, abocinados en una de las laterales y ligeramente apuntados y de herradura en la otra, según su mayor ó menor luz.

Cargan sobre los arcos, bóvedas de varias formas, pero enrasando todas á un mismo nivel para formar el piso de la azotea antes citada.

Los apoyos de los arcos son también variados, ocho de ellos están formados con fustes cilíndricos adosados por parejas á un pilar y cuatro son pilares rectangulares de mampuesto con pequeños antas, análogos á los que sirven de apoyo adosados á los muros.

Los arcos asientan directamente sobre las molduras que hacen de capiteles, careciendo por tanto de ábacos, indicando una construcción rudimentaria.

Los fustes de las columnas, cuatro son de jaspe rojo y otros cuatro de mármol gris, siendo lisos los primeros y estriados los segundos. El grueso de cada uno será de medio metro y la altura de dos, y son trozos de columnas romanas, colocados sin base ni capitel y procedentes de alguno de los famosos templos paganos que se alzaron en las costas de la *bahía gaditana.*



Trazado geométrico de una de las bóvedas centrales de la Iglesia de San Marcos.

Alguno de los arcos asienta sobre una especie de tosco capitel bizantino semejante á los de *San Millán de Suso.*

Restos ornamentales no se aprecian más que las piedras que hay en una de las bóvedas centrales y cuyo trazado geométrico acompañamos; pero quizá aparecieron al desprenderse los revestimientos y mampuestos de épocas posteriores. El suelo, lleno de escombros y materiales, no permite observar la clase de pavimento que pueda tener.

En el costado, frente al torreón principal, está el departamento que fué sacristía, con bóveda por aristas en tres tramos y de época ojival bien determinada, se ve desde luego que es construcción adosada, y comunica con la nave lateral de la iglesia por su tramo central y por una de los laterales con un departamento correspondiente á la parte inferior de una de las torres y en el que vemos una puerta con arco de herradura y que probablemente sería de entrada desde el exterior en época primitiva. Este departamento comunica también con la iglesia.

En el centro de la nave opuesta se abre una capilla, que corresponde, como hemos dicho, al torreón grande ó torre del homenaje, el cual, sin duda, en recuerdo de la tradición, fué dedicado á capilla de la *Virgen de los Milagros;* está hoy completamente desfigurado por



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

PUERTO DE SANTA MARIA

Interior de la Iglesia de San Márcos

una decoración de mal gusto, y nada antiguo se puede apreciar en él. Junto á esta capilla hay un departamento, por el cual se entra hoy á la iglesia, y en el que también se ve una puerta con arco de herradura.

A los lados de lo que fué altar mayor, y con acceso por las mesas de altar, hay dos departamentos rectangulares correspondientes á los torreones que están por la parte del foso.

Cuál fuera la entrada primitiva de la iglesia no es fácil determinarla sin ciertas obras de restauración que permitan apreciar la obra de origen, y quizá entonces aparecieran trozos ornamentales y algún detalle más que afirmara el carácter mozárabe que á primera vista se advierte en esta construcción.

Los materiales empleados son, en su mayor parte, piedra rojiza, labrada en pequeños sillaretes, alternando en algunos lados con ladrillo y otra clase de piedra, tanto en calidad como en tamaño, pero la obra de origen parece hecha toda con la piedra rojiza toscamente cortada.

Reflexionando sobre todo lo que hemos descrito, que es lo que hoy se puede apreciar á simple vista, nos encontramos que el arco de herradura y el tumido apuntado que constituyen los elementos de atado en la construcción de las naves y parte inferior del monumento, hacen pensar en la época visigoda y del califato; el arco apuntado también es adoptado por los árabes, y así lo vemos en la *iglesia de Santa María de Lebrija*. Las bóvedas cupuliformes sobre trompas que vemos empleadas en esta construcción, son de origen oriental y así las vemos en la Mezquita cordobesa; los fustes en que apoyan algunos arcos de la nave central son, como hemos indicado, de época romana, adaptados á esta construcción para facilitar la obra, como se hizo en Córdoba; así, pues, por toda esta reunión de elementos y por la gran semejanza de su planta con la de la *iglesia Mayor de Lebrija*, estudiada y descrita por el ilustre arquitecto D. Adolfo Fernández Casanova, creemos no puede negarse el carácter muslímico al monumento portuense, siendo únicamente discutible si fué levantado con destino á mezquita, como la cordobesa, ó bien fué construida para templo mozárabe, como parece más probable, tanto por su planta como por haberse hallado en él la antigua imagen de la Virgen, Patrona de la ciudad.

De todos modos nos parece este monumento digno de estudiarse, y como su restauración no sería muy costosa y por nadie se había de poner obstáculos para ello, creemos que las Academias de la Historia y San Fernando debían mostrar algún interés por su conservación y tomar la iniciativa para declararlo Monumento Nacional, tanto por su historia como por ser un ejemplar de arquitectura española primitiva, que no desmerecería al lado de otros que ya lo son, como *Nuestra Señora de la Luz* (Real orden 1900), *Castillo de San Servando* (Real orden 1874), *San Miguel de Lino* y *Santa María de Naranco* (Real orden 1885), etc., etc. De no hacerlo así, muy pronto desaparecería, no tanto por la acción del tiempo como por el espíritu destructor de los hombres y el poco interés de los que obligación tienen de conservar lo que nos legaron nuestros antepasados.

PELAYO QUINTERO Y ATAURI.

A'CAPÉLA

Ex-monasterio de San Antolín de Toques,
Parroquia de Santa María de Toques, Ayuntamiento del mismo nombre, Provincia de La Coruña.

El primero de los autores que ha descripto la iglesia llamada *a'capéla* (la capilla), de la cual voy á dar ligera noticia, fué el médico de Mellid (Coruña), D. Eduardo Alvarez Carballido, quien dedica los ratos de vagar que le consienten sus ocupaciones profesionales á las investigaciones históricas y arqueológicas.

En los números del *Boletín de la Real Academia Gallega*, correspondientes á los meses de Julio y Octubre de 1907, publicó dicho señor una curiosísima monografía histórica y técnica del templo que me propongo reseñar, y en Junio de 1909 tuve el gusto de que me acompañase en la visita que al citado monumento hice con objeto de catalogarlo.

Ya tenía yo noticia de este templo, es decir, de su existencia, no de su importancia, por las citas que de él hacen al registrar varias donaciones y concesiones de los Reyes de Asturias y de León, tanto el P. Flórez en el tomo XIX de su *España Sagrada,* como el P. Risco en el XL. Asimismo el notable arqueólogo (recientemente fallecido) D. Antonio López Ferreiro, cita el monasterio de San Antolín de Toques, cúya es la iglesia á que me refiero, en los tomos III y IV de su monumental obra *Historia de la S. M. I. C. de Santiago:* pero caso extraño en este autor, que tan á fondo y de *visu* conocía los principales monumentos arquitectónicos de Galicia, ni lo describe ni le da la importancia que en mi juicio tiene.

I

Hállase situada esta iglesia en la parte meridional de la cordillera del Bocelo y en una de sus más elevadas mesetas, á dos leguas de la villa de Mellid y á pico sobre un torrente que corre impetuoso entre añosos robles á más de treinta metros de profundidad. Dicho torrente rodea la base de la meseta por las partes del hastial Norte y del ábside de la citada iglesia, no quedando apenas espacio para poner el pie entre los muros y el borde del precipicio. A la izquierda y en otra eminencia más elevada álzase la torrecilla, coronada por una espadaña, en la que solamente se ve un esquilón.

La fachada del templo es moderna y lisa. Del hastial del Medio día, en su fábrica primitiva, conserva dos saeteras abocinadas al exterior y como de un metro de alto, y una puerta lisa, con ménsulas. El ábside es cuadrado, y el tejaroz está formado por una cornisa de ladrillo (único ejemplar que conozco en Galicia) que descarga una serie de arquitos de piedra, ligeramente túmidos. En el centro del muro, ábrese una saetera abocinada como las del hastial del Mediodía. La cornisa del tejaroz del ábside se compone de una faja de ladrillos dispuestos en rosetas y de otra inferior, en puntos como de dientes de sierra, colocados horizontalmente. Con riesgo de despeñarme, apoyándome en las raíces de los robles y sujetado fuertemente por el Sr. Alvarez Carballido y el cochero que nos condujera hasta el pie de la montaña, pude hacer la fotografía del exterior del ábside.

El aparejo del ábside y del hastial visible (el del Norte lo ocultan las copas de los árboles que se yerguen del fondo del barranco) es de sillarejo bastante regular; pero, según mi juicio, debió de sufrir este templo alguna restauración en época relativamente lejana, quizá en los últimos años del siglo XIV y cuando ya decaía el esplendor del monasterio, pues se advierte otro aparejo distinto en los muros laterales del ábside, más irregular que el citado.

El interior lo componen, el ábside de bóveda de cañón corrido y la nave, techada de madera. El arco de acceso al presbiterio es semicircular. El Sr. Alvarez Carballido ve un arco ligeramente túmido, pero á la vista está la fotografía que hice en ocasión de mi visita que no deja lugar á la duda. Descargan dicho arco dos columnas, creo



Abside



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Interior

Ex-monasterio de San Antolín de Toques
(CORUÑA)

que de mármol, ó por lo menos de piedra de muy fino granito, pues no me ha sido posible comprobar la materia, por recubrirlas una capa de cal de más de un centímetro de espesor. Ambas columnas hállanse empotradas hasta la mitad en los muros. Corónanlas capiteles sin ábaco. La decoración de estos capiteles es notabilísima desde el punto de vista arqueológico: la forman figuras geométricas, que representan rosetas inscritas en círculos y ángulos que se seccionan. Tal decorativa trae á la memoria ciertos motivos ornamentales de los monumentos del ciclo asturiano. Como á los fustes, recubre estos capiteles secular capa de cal, que no permite examinar ni la piedra en que están labrados, ni aun la misma traza de la decoración.

El arco es muy pequeño: desde el eje al pavimento mide tres metros escasos. La impresión primera que produce su vista es la misma que el ábside de Santa Comba de Bande.

Nada más de particular contiene la fábrica de San Antolín. Los muros son lisos; las saeteras apenas iluminan el interior del templo. Un detalle tan sólo he advertido que quizá arrojase alguna luz si alguien, con tiempo y paciencia, quiere estudiarlo. En el fuste de la columna del lado derecho, se atisban grandes letras de carácter romano. Seguramente es una inscripción anterior al siglo V. Lo declaran así dos ó tres caracteres de clásica traza (parecen caracteres augustos) que medio se columbran bajo el embadurnado del yeso. Por otra parte, los capiteles no me parecen labrados para tales fustes, cuyas basas oculta el entarimado. Y digo que no me parece que pertenecieron dichos capiteles á tales fustes, porque se hallan mal asentados, y en algunas partes no coinciden los bordes.

Sobre este arco y en el espacio que existe hasta la techumbre de la nave, hay, superpuestas en un cuadro de madera, tres figuras corpóreas, de todo bulto. La de Cristo crucificado en el centro; á su izquierda la de San Juan, que tiene cubierta la cabeza con una mitra visigoda, especie de gorro frigio muy pequeño; á la derecha la de la Virgen. En el cuadro se ve esgrafiada por la gubia una ciudad torreada, y á ambos lados de la cabeza de Cristo, el sol y la luna. Tales esculturas, ya muy apolilladas, las creo obra muy bella de la escuela compostelana de mediados del siglo XII ó de los últimos años de dicha centuria. El modelado de los rostros de la Virgen y San Juan es de un realismo enorme, y su expresión de una fuerza mística incompa-

rable. Los paños están asimismo plegados con exquisito arte y delicadeza, y el dibujo en general nada tiene que envidiar á lo más bello que haya producido el arte románico.

Para terminar. En el hastial Norte hubo una puerta que comunicaba con el monasterio. De éste subsisten todavía algunos restos, aun cuando es imposible determinar su planta. Por los escasos vestigios que aún resisten enhiestos las violencias de la Naturaleza en aquellos lugares temibles, se colige que el edificio monacal debió sufrir una gran restauración en época muy moderna.

II

Debía de existir este monasterio en los comienzos del siglo XI, pues debido á su mucha fama en la comarca, como centro de hombres de ciencia y piedad, le donó el Rey Don García en el año 1067 una heredad y coto. A su vez los Condes de Galicia, Don Ramón y Doña Urraca, le concedieron otros beneficios en 1105. En 9 de Septiembre de 1214, Don Alfonso IX hizo donación y permuta de la *tierra de Aveancos* á la iglesia de Santiago. «Comprendía este territorio, cuya extensión es considerable», el monasterio de San Antolín de Toques y la villa de Mellid. Por bulas de los Pontífices Julio II y León X quedó incorporado este monasterio al de San Martín Pinario, de Santiago. Todavía en el siglo XVI contaba con una renta cuantiosa (era propietario de más de *setenta y tres* lugares), por lo que hubo de sostener un pleito con el Arzobispo de Compostela (pleito que ganó), quien le detentaba un buen quiñón. En fines del XVII subsistía todavía con rentas y privilegios.

R. Balsa de la Vega.

Miscelánea, de Escultura del siglo XVII, en Madrid.

MÁS DE NACHERINO

Recordarán los consocios lectores cómo de una simple nota suelta (1), con ayuda de D. Eloy García de Quevedo Concellón y nuevo estudio, dimos en el último número (2) algo que ya se parecía á nota biográfica, con la noticia de no ser una sino dos las obras en España halladas firmadas por Nacherino, por el escultor ilustre que se educó en Florencia en el siglo XVI y que se estableció en Nápoles, donde vino á morir entrado el siglo XVII.

Como antes al Sr. Concellón, ahora soy deudor á D. Manuel Gómez Moreno Martínez, el joven gran arqueólogo español, de una comunicación, por tarjeta postal, que nos da noticia de otra obra de escultura que se conservaba en España, firmada por el mismo escultor, del que nunca se había hecho mención entre nosotros antes de que lo citara el penúltimo número de nuestro BOLETÍN.

Dice así la tarjeta postal: «Querido amigo: cuando habló usted de Nacherino me propuse decirle lo que ahora le comunico; pero se me fué de las mientes, y aunque después hasta nos vimos, no he vuelto á acordarme. Ahora recibo el BOLETÍN con segundo golpe al mismo, y de ésta no pasa.

»Cuando andaban derribando ahí el edificio de la Trinidad, allá por 1899 á 1900, estuve hulismeando por allí y tomé unas brevísimas notas, por ejemplo, de los lienzos que adornaban los tímpanos de la iglesia, uno de ellos firmado por Eugenio Orozco; además, en el portal estuvieron una porción de días, para la venta según creo, dos estatuas de mármol blanco, mayores del natural, que eran una Virgen de pie

(1) Véase nuestro BOLETÍN, número cuarto de 1909, página 292.

(2) Véase nuestro BOLETÍN, número primero de 1910, página 41.

con el Niño en brazos y un Señor atado á la columna, ambas muy análogas, como de la misma mano, cosa italiana, y el Cristo firmado así en la columna:

MICHAEL ANGELUS
NACHERINUS
FACIEBAT
1614

»Le hablé de ellas á Riaño por ver si se reservaban de la venta, y nada, ni he sabido del autor una palabra hasta ahora leer sus noticias. Con que súmeles ésta.—Suyo afectísimo, M. G. M. M.—Granada, 13 - 4 - 10.»

¡No cabe más en una postal!

La explicación es fácil; el comentario puede ser sangriento.

Porque la Trinidad á que se refiere el Sr. Gómez Moreno, hijo, fué antiguo convento de Trinitarios calzados, en la calle de Atocha; pero había sido luego local del Museo Nacional de Pintura y Escultura, y á la vez poco á poco ocupado (1) por el Ministerio de Fomento, hasta que se trasladó al palacio de la puerta de Atocha. El Museo no se trasladó de local, sino que se incorporaron al antes «Real» del Prado (2) sus mejores obras, refundiéndose ambos, y con ellas fueron los catálogos y los inventarios del Museo de la Trinidad, conservándose en los salones, salas, corredores y covachuelas del Ministerio á centenares las obras de pintura y algunas de escultura, mientras se iban dando en depósito, siempre como propiedad del Estado, á diversos Museos de provincias, á universidades é institutos y escuelas de artes, á palacios y ministerios, embajadas y gobiernos civiles, á iglesias y aun á conventos; y digo lo de conventos, porque todos ó casi todos los fondos del Museo de la Trinidad—aparte el embargo, después devuelto, del Infante Don Sebastián, y las compras de cuadros modernos de las exposiciones—fueron las obras de los conventos suprimidos, cuando la expulsión de los frailes, en Madrid, en tres ó cuatro de las provincias limítrofes y algo de la de Burgos, á la vez que se creaban de la misma manera los Museos de Sevilla, Valencia, Cádiz, Valladolid, etc.

(1) Creo que comenzó la paulatina ocupación en 1848; al menos entonces se inició la idea.

(2) Después de la revolución de 1868.

Los restos de esos fondos del Museo de la Trinidad eran, pues, del Estado; estaban inventariados en el del Prado, que ha hecho suyos dos á tres centenares de sus lienzos y todas ó casi todas sus tablas, habiendo recibido alguna de éstas el Museo Arqueológico Nacional juntamente con varias estatuas sepulcrales orantes, perdidos bárbaramente los sarcófagos. Con estos antecedentes, se ordena el derribo de la Trinidad; seguramente se exceptuarían de la granjería del mismo, como es uso y costumbre y como está dispuesto en la contratación del Estado, las obras ó fragmentos artísticos; y sin embargo, ¡en la capital de la monarquía, á la presencia, como si dijéramos, del director, hoy ya difunto, del Museo del Prado, especial encargado de los inventarios de la Trinidad, y en presencia del director, hoy difunto también, del Museo Arqueológico Nacional, presunto heredero de las curiosidades que se conservaran, el empresario del derribo pone un Rastro en la acera, en calle tan concurrida como la de Atocha, y vende al primero que pasa las esculturas de artista tan afamado como *Nacherino*, que hoy ocupa lugar honroso y espacio tan cumplido hasta en las páginas de los más abreviados manuales italianos de Historia de la Escultura!!!

Sé, por haberlo oído al veterano D. Vicente Poleró, que los sarcófagos platerescos de los sepulcros del monasterio madrileño de San Martín atribuídos á Berruguete, algún portero del Ministerio de Fomento los vendió para hacer cal con ellos (1); ¡que no se haya hecho cal del mármol de las estatuas de Nacherino que fueron propiedad del incalificable Estado español! (2).

Basta de comentario y vamos á la explicación.

Del Museo de la Trinidad, «Nacional de Pintura y Escultura», se

(1) Me refiero á los que después citaré.

(2) Al mismo benemérito D. Vicente Poleró, veterano de los excursionistas españoles, le oí la noticia, también incalificable, de la venta para leña de quemar, en el Rastro, del notabilísimo y «célebre» modelo corpóreo del Palacio de Madrid, tal cual lo concibió, más en grande, su autor el arquitecto *Juvara*. Véase la descripción del modelo en Ponz, tomo VI, § n.º 163. Para guardarlo se hizo pieza especial en Palacio, pero el mismo Ponz lo vió después trasladado á otra. En el siglo XIX estuvo en el Gabinete Topográfico del Casón del Retiro, después en el Museo de Artillería, y por 1876 se trasladó, al parecer, al de Ingenieros; al menos eso dicen los libros. Pero no puedo creer eso relacionándolo con el testimonio del Sr. Poleró, que vió en el Rastro los fragmentos que averiguó cuidadosa y desesperadamente, que eran los últimos de obra tan cuidada que se labró en maderas finas y que dicen que costó casi una millonada. «Célebre» lo llama Ponz al modelo, «que todavía se guarda, añade, y es digno de guardarse cuidadosamente».

También ha desaparecido en el siglo XIX el modelo de El Escorial.

han impreso dos fuentes principales de conocimiento, la reseña de Viardot y el Catálogo de Cruzada Villaamil (1). Viardot en sus Museos de Europa, tomo de los Museos de España, dedica buen espacio al de la Trinidad, inaugurado poco antes, el día 2 de Mayo de 1842; pero nada dice de esculturas. D. Gregorio Cruzada Villaamil en su excelente Catálogo, impreso en 1865, de tal modo prescinde de ellas, que recorta el título de la casa llamándola sólo «Museo Nacional de Pinturas», como era corriente llamarle. «El Museo contiene además—dice, sin embargo, la «Guía de Madrid» de Fernández de los Ríos—, en la galería baja y escalera principal, algunas, aunque pocas, estatuas»; y en efecto, de esa procedencia inmediata son en el Arqueológico Nacional, como antes indiqué, las orantes sepulcrales de Alvaro Gutiérrez y María de Pisa, arte plateresco, de los Benedictinos de San Martín; las de Solórzano (2) y su mujer, arte posterior, del convento del Caballero de Gracia; las de los Marqueses de Mejorada del Campo, arte ya barroco, de los Recoletos, y alguna otra (3).

Todo lo cual demuestra, como las pinturas, que se recogió algo de los conventos y que con toda seguridad procederían de alguno de ellos el Cristo á la Columna de *Nacherino* y la Madonna del propio estilo que el Sr. Gómez Moreno vió en la acera del derribo.

Sobre esa base quizá sea imposible determinar acerca de la segunda; pero veo evidente que la primera sería la que cita Ponz, no en otro convento que en el mismísimo de la Trinidad, cuyo crucero de la iglesia (y también sacristía y dependencia seguramente), después de la exclaustración se dieron por algún tiempo al culto, entregándolo á la Congregación llamada del Ave María; á la vez que de la nave de los

(1) Olvidé, al redactar esta Miscelánea, una tercera: el Madoz, cuyo texto de Madrid, por colaboración del Sr. Eguren es á trechos excelente, como me ha hecho notar el Sr. Allende Salazar. Dice (X, p. 859) del Museo de la Trinidad: «Entre las obras de escultura sobresalen una Magdalena atribuída á Alonso Cano, un San Francisco de Regis difunto de Cornachini y un San Francisco de Asís de Agreda.» La Santa Magdalena es, verosímilmente, la estudiada en nuestro *Boletín* (año 1909, núm. 3.º, pág. 216), por el señor Serrano Fatigati, y el San Francisco de Regis, el estudiado por mí (el mismo año, núm. 4.º, pág. 297), ahora en ignorado paradero.

(2) De D. Juan de Solórzano Pereira, escritor de Jurisprudencia de Indias y no el autor de la donosa obra *La garduña de Sevilla*, como alguien ha dicho.

(3) Lo del Caballero de Gracia dicen en el Museo Arqueológico que procede también del de la Trinidad; como convento de monjas, acaso como las estatuas de Don Pedro I y de su nieta, de Santo Domingo el Real, procedan directamente de los derribos de los sendos edificios.

pies, con elevación de una pared medianera, se dejó hacer el teatro de la sociedad llamada Instituto Español.

Ponz, que no era muy verosímil que dejara de citar estatuas de mármol de estilo de pleno renacimiento—estilo y aun material muy de su exclusivista predilección—dice después de describir la iglesia, del tiempo de Felipe II (1), y de hablar de la sacristía de los Trinitarios: «A la misma sacristía corresponde una capillita ó relicario con varios nichos, entre los cuales hay pilastras de orden dórico, adornado el friso con instrumentos de martirios y los arcos con florones. El altar tiene la decoración de dos pilastras y una columna de orden corintio á cada lado, hecho todo con diseño que dió el capitán de Ingenieros don Joseph de Hermosilla. La estatua del Señor á la Columna, que hay en el altar, es de estilo grandioso y acaso de Gaspar Becerra; y la pintura de las pechinas de D. Ginés Aguirre». Como *Aguirre* y *Hermosilla* fueron contemporáneos de Ponz, se ve que sólo la estatua era más antigua. Ceán Bermúdez, como casi siempre, tomó calladamente por dogmas aun las atribuciones dubitativas de Ponz, y en su Diccionario adjudicó al gran escultor buonarrotesco español, lo que entiendo yo que es evidentemente la obra firmada por Nacherino en 1614, según la firma leída por Gómez Moreno (2).

Hermosilla pudo leer la firma sin concederle importancia, pues he tenido la curiosidad de ver hasta qué punto *Nacherino* fué desconocido de los antiguos historiógrafos de Arte, italianos. No tiene artículo ni en el Vasari, que no alcanzó, ni en su continuador el Baglioni (1642, lo de Roma), entre sus casi doscientas *Vidas*, ni entre las ciento cincuenta del Pascoli (1730-36), ni claro es que en el hermoso libro de Bellori que redujo á doce las biografías de los grandes prestigios europeos del arte del XVII (1652). Pero lo raro, ya extraño en demasía, es que no tiene tampoco artículo entre millares de ellos en el Diccionario Pictórico del Padre Orlandi—pintores, escultores, arquitectos y grabadores de todas naciones y tiempos—: ni en la edición original de 1704, ni lo que es más raro, en la napolitana de Parrino, de 1733, dedicada á *Solimena*, completada con las noticias de Nápoles inéditas

(1) Dícese que el arquitecto fué *Gaspar Ordóñez*, y que la idea la señaló el propio Felipe II.

(2) La fecha de la firma, tratándose de los Trinitarios calzados, no puede menos de hacernos pensar en el espléndido Fray Félix Hortensio Paravicino, brillantísimo ornato de la casa en aquel tiempo, gran predicador de la corte desde 1616 á 1636.

y con todas las publicadas en el intermedio (1), ni lo que pasa ya á rarísimo, en la edición de Guarienti de 1753, posterior al Dominici (1742) de Vidas de artistas de Nápoles. Este último libro, que no está en la Biblioteca Nacional, no lo he consultado al caso directamente.

Todavía diré, descargando más mi conciencia, por si me precipité á dar sin estudio en el Boletín mi primera referencia á Nacherino, que no figura tampoco su nombre en el Diccionario de Pintores de Siret (ediciones de 1855 y de 1866), ni tampoco aún, y esto es de notar, en el Shearjashup Spooner (1853) que incluye á los escultores y grabadores también. Al ver á un escultor así, autor de obra como la del Museo de Burgos, y de otra confundible con las de *Becerra*, tan secularmente obscurecido y tan ignorado de la fama, que sólo por sus firmas y por los documentos ha podido recobrar tres siglos después de su eclipse, no puedo menos de repetir con el clásico, aplicándolo á los artistas también, el consabido *habent sua fata...*

NOTA SOBRE GIOVANNI MELCHIOR PERES

Es negativa también: no lo citan ni Baglioni, ni Pascoli, ni los anónimos florentinos de los doce tomos de trescientos retratos y trescientos elogios, ni Orlandi, ni Orlandi-Parrino, ni Orlandi-Guarienti, ... ni Siret, ni Spooner. Si la rebusca no la hubiera hecho á la vez que la de *Nacherino*, hoy tan conocido, habría que pensar que me equivoqué al ver, con tan sincera evidencia, firmas de escultor y no de fundición, en los dos bustos del Museo del Prado. Con el otro ejemplo, ya hay para mantenerse, como me mantengo, en mi opinión.

Valga por lo que valga, diré que hallé sí dos artistas que Dios sabe si serían parientes del citado: un discípulo de *Maratta* llamado *Giovanni Paulo Melchiori*, pintor nacido en Roma en 1664, y un escultor llamado *Melchior Caffa*, nacido en Malta, no lejos por tanto de Nápoles, en 1635 († en 1680) que trabajó en Roma (donde fué académico en 1662), que hizo para Lima, en nuestro Perú, una Santa Rosa, y que modeló

(1) El autor de esta edición, que suele llevarse al nombre de Solimena, á quien está dedicada, se oculta en la dedicatoria, y es Nicolo Parrino, distinto autor que el del Teatro de los Virreyes de Nápoles, cuarenta años anterior, al que me he referido en otro de estos artículos, y que se llamaba Domenico Antonio Parrino.

para fundirlo un retrato del Papa Alejandro VII (1655-67): parece en cuanto á la técnica que era más broncista que marmolista; había sido discípulo de *Ferrata,* y un *Ferrata* acabó la obra del Santo Tomás para Santo Agustino, que dejara empezada á su muerte. Como uno de los bustos del Prado, está firmado en 1643, no puede suponerse, sino que sería de otro artista, quizá padre del *Caffa.* ¡Simples conjeturas!

OTROS ESCULTORES NAPOLITANOS SEISCENTISTAS TRABAJANDO PARA MADRID

Queriendo, si no apurar, seguir al menos la rebusca iniciada entre los escritores antiguos italianos de *Vidas* de escultores, y en general de artistas, entre las 36 que contiene el libro de Passeri, que «han trabajado en Roma, muertos entre 1641 y 1673», he registrado la de un famoso escultor llamado *Giuliano Finelli,* que tiene relativo interés para nosotros. Era de Carrara, pero resulta que se educó en Nápoles, como escultor, al lado de *Michael Angiolo Naccarini* (sic), durante los ocho años últimos de la vida del maestro que por primera vez veo aquí citado en los libros antiguos; le llama escultor de algún crédito allá, y que *Finelli,* con su muerte. quedó como si se le hubiese truncado el hilo de la esperanza. Muerto *Nacherino* en 1622 y nacido *Finelli* en 1602, combino las fechas para sacar en consecuencia que esa educación suya fué entre los doce y los veinte años de su edad.

Creo que este escultor pudo á la vez ser el maestro del desconocido *Giovanni Melchior Peres,* con lo que sería como lazo de unión de nuestros dos antes desconocidos artistas. Me baso tan sólo en la circunstancia de que en su segunda estancia en Nápoles, de las tres que se cuentan, siendo el escultor favorito del Virrey, nuestro Conde de Monterrey (antes de 1637), y después de haber hecho de mármol, en tamaño grande (nueve palmos), las estatuas del Conde y de la Condesa, que son las orantes colosales de las Agustinas de Monterrey en Salamanca, atribuídas por Ponz al *Algardi* (y «si no son, como desde abajo me lo parecieron, no son de menor mérito que las suyas», decía) — atribución mantenida, ahora vemos que equivocadamente, por Araujo en su *Guía*—, evitada por la intervención del Virrey la amenaza de la vida de un rival, el arquitecto y escultor *Cosimo Fanzaga,* vino á ser *Finelli* el

encargado de unas grandes estatuas en bronce de los Apóstoles para la capilla del Tesoro de la Catedral de Nápoles, y se sabe que para ayudarle en el trabajo y la fundición llevó de Roma á varios fundidores escultores, de los cuales se sabe el nombre de sólo dos, el viejísimo *Gregorio de Rossi*, que apenas pudo ya hacer nada, y el muy joven sobrino carnal del *Finelli,* llamado *Domenico Guidi*, que fué después artista muy estimado en Roma. Verosímilmente *Melchior Peres* debió de ser un tercero, entre ellos, ya que por entonces firma (1643) uno de los bustos del Prado, y en Nápoles el otro en 1648, demostrándose de todas suertes la existencia en aquella ciudad y aquellos años de fundiciones escultóricas notables, con numeroso personal de artistas.

De *Finelli*, esta rebusca mía nos da una noticia aquí desconocida y que se refiere á otras obras conservadas en España, además de los bultos sepulcrales de Salamanca, que hay que ponerle en cuenta.

Me refiero á los doce notables leones, bronce dorado á polvo, de los cuales cuatro acompañan al Monarca español en su trono, Palacio Real de Madrid, y otros ocho sirven en el Museo del Prado para soportes, cuatro á cuatro, de dos enormes mesas de mosaico.

En el reciente primer Catálago de Escultura de nuestro Museo, trabajado por su conservador el Sr. Barrón, no se han catalogado los leones por no estar en las salas de Escultura. Quejándome yo de esas para mí no justificadas excepciones, al dar el juicio laudatorio que se merecía el autor, notando la deficiencia, di á la vez el nombre de varios autores de esculturas del Museo, señalando el de *Algardi*, bajo la fe de Ponz, que se dió como especial conocedor de su estilo, en varios lugares de sus libros. Ahora tengo que rectificarme al rectificar segunda vez en estos párrafos á Ponz. Porque dice Passeri en la vida de *Finelli*, que por mediación de nuestro Virrey, á la sazón el Duque de Terranova (1), durante la tercera y larga estancia de *Finelli* en Nápoles, se le dieron muchos encargos de esculturas —vaciado en bronce de obras del antiguo, entre otras—, para la corte de España, añadiendo terminantemente lo que sigue: «Per lo medessimo Re fece il modello di certi leoni al numero di 12, maggiori del naturale, che furono fatti di bronzo, e indorati a molitura, e questi furono un dono fatto a quella

(1) No hubo ningún Duque de Terranova que fuera Virrey de Nápoles á la sazón. Napolitanos, de nacimiento y de estados, sí lo eran, y Virrey de Cerdeña y Embajador en Roma el Terranova á que hace referencia Passeri.

Maestá Cattolica» —, sin decir de quién fué el regalo, si no fué del propio Terranova.

Finelli murió poco después en Roma, en 1657.

Y ahora es bien armonizar esas noticias que ignoró Palomino, con otras que da y que á la vez ignoró el Passeri, relacionadas también en general con los moldes, copias, vaciados y fundiciones de estatuas antiguas, bajo la dirección del gran Velázquez — que en buena parte para eso hizo su segundo viaje á Italia—, relacionadas también en especial con los doce leones; pues creo no vendrían los doce fundidos de Italia, sino el modelo, y más probablemente de uno de los vueltos á la derecha y de otro de los vueltos á la izquierda, ó acaso solamente el molde tan sólo del uno y del otro. Los tales leones soportaban seis mesas ó «bufetes» en el salón principal, ó «de los espejos», en el antiguo alcázar y palacio de Madrid, como se demuestra por los retratos de Doña Mariana, viuda, y de Carlos II, niño, que nos ha dejado Carreño, y por los inventarios antiguos (por mí consultados), así como las estatuas tomadas del antiguo decoraban otras piezas bajas del mismo edificio, incendiado en 1734.

Dice Palomino, en la *Vida* del escultor *Domingo de la Rioja* y de su discípulo *Manuel de Contreras*, y no ciertamente en contradicción con Passeri, bien meditado el caso: «Concurrió dicho Rioja con su discípulo al vaciado y reparo de las estatuas de bronce, que están en la pieza ochavada de este palacio de Madrid, en tiempo de Velázquez, y también á las demás que se vaciaron de estuco. Y en este tiempo hizo los leones de los bufetes del quarto del Rey, y ...», etc. (1).

Los doce leones son, pues, de modelo de *Giuliano Finelli*, trabajados á la fundición y dorados á polvo por *Rioja* y *Contreras*, probablemente por los moldes ó madres que, como de las demás estatuas, hizo Velázquez que se embarcaran desde Italia, pero pudiéndose conjeturar que uno ó dos de ellos vinieran ya hechos.

Un sobrino de *Giuliano Finelli*, cuyo nombre no se conservó por el

(1) Palomino, *Vida de Velázquez*, § V, dice que con *Domingo de Rioja* vino á vaciar las estatuas desde Italia un verdadero especialista llamado *Jerónimo Ferrer*.

Subsisten en el Prado algunas, y no sé si son de esa época y procedencia las del Salón del Trono del Palacio, allí puestas según creo en tiempo de Alfonso XII, y no citadas por las Guías. Algunas subsisten en alguna de las fuentes del Jardín de la Isla de Aranjuez, como el Baco y el Niño de la Espina.

P. Santos y por Ponz al conservar la noticia (1), expresan que fué el autor del Crucifijo del Panteón de los Reyes de El Escorial, que dicen que puso allí el mismo *Velázquez* en persona. Noticia por cierto en contradicción con la que el mismo Ponz admite del Baglioni, de que el tal Crucifijo es de *Tacca*, y que lo dispuso allí el arquitecto Crescenci que dirigió la fábrica de la solemne fúnebre pieza (2).

Sin entrar á discutir el punto—siendo lo probable que ambos Crucifijos estén en El Escorial y que sea uno el del Panteón y otro el del Camarín de la Santa Forma: bronce dorado también —, estamos en el caso de decir cómo se llamaba ese artista conocido entre nosotros por sola su condición de sobrino de Finelli: como ya se ha dicho, era su nombre *Domenico Guidi*.

El Crucifijo de la Santa Forma es anónimo hasta ahora, y va acompañado de dos ángeles. No le he visto nunca bien, es decir, abierto el altar, bajado el incomparable lienzo de Claudio Coello; pero me parece demasiado clásico para ser del reinado de Carlos II.

Todavía he hallado en el Passeri otras curiosas noticias, referentes á encargos escultóricos para España en el siglo XVII.

Ponz ante la fuente de «Neptuno», hoy todavía subsistente, en el jardín de la Isla en Aranjuez, y también en una pieza del Palacio del Buen Retiro, reconoce como obras de *Algardi* unos pequeños repetidos cinco grupos de Juno, Júpiter, Ceres y Neptuno, es decir, los cuatro Elementos en símbolo (además de un Hércules), que allí se pondrían por 1662, cuando se reedificó la fuente hecha en 1621.

Lo que Ponz no sabe, y nos lo dice Passeri, es que al fin de su vida modeló tales cuatro grupos en grande el *Algardi* para el Rey de España, que dos los dió por terminados en bronce y gran tamaño, y por su muerte (1654), acabó el de Cibeles, por su boceto, el citado *Domenico Guidi*, y se acabó el otro, del propio modo, por *Ercole Ferrata*. Fué

(1) También da Palomino la noticia y dice que el *sobrino de Finelli* hizo en Roma, muy en su mocedad, el Crucifijo por encargo, orden del Rey, del Duque de Terranova ya citado en otros encargos parecidos.

(2) Ponz se salía de la contradicción, admitiendo como mera hipótesis que *Tacca* fuera el anónimo sobrino de *Finelli*, siendo ambos carrareses. Y es fuerte cosa, que al dar con el verdadero nombre del sobrino *Domenico Guidi*, nombre que ignoraba Ponz, resulte el caso inesperado de saber que otro *Guidi*, *Antonio*, ingeniero del Gran Duque de Toscana y cuñado de *Tacca*, vino á Madrid en 1616 á colocar el caballo y el Felipe III, hoy en la Plaza Mayor. De todas maneras *Tacca* no sería sobrino de nadie de los aludidos, por ser de una generación anterior.

intermediario del encargo D. Juan de Córdoba, Agente de la Corona por la Italia, y fué el caso que el bastimento que los conducía naufragó cerca de Génova, reduciéndose á un solo elemento, el agua, los Cuatro Elementos, que las sendas divinidades representaban, como dice el Passeri, haciendo el chiste.

Este, por último, en la *Vida* de otra escultor, *Giusepe Peroni*, que antes lo fuera de la Reina Cristina, en la propia Suecia, dice que una vez que residió por poco tiempo en Nápoles, al fin de su vida (murió en 1663), hizo un Neptuno de tamaño natural, de pie, para una fuente de Madrid, que no puedo conjeturar cuál fuera, sino es que colaboró como *Guidi* y *Ferrata* en los cinco grupos del *Algardi* naufragados en el golfo de Génova.

ESTATUAS NAPOLITANAS DEL RENACIMIENTO TRAÍDAS Á MADRID EN EL SIGLO XVII

Dice Domenico Antonio Parrino, al historiar el virreinado napolitano (años 1666 á 71) de D. Pedro Antonio de Aragón, Duque de Segorbe y Cardona, «que era aficionadísimo á las pinturas y las estatuas, de las cuales, habiéndose propuesto formar una galería en su casa de Madrid, llegó á recoger muchísimas, y entre ellas las estatuas de los cuatro Ríos que adornaban la fuente de la punta del Muelle, la Venus echada de la fuente del borde del foso en Castello Nuovo, y algunos niños y gradas, todos en una pieza, de la fuente de Medina (1), que eran las obras más insignes (i migliori miracoli, dice) que había producido el cincel de Giovanni da Nola: todas las cuales fueron remitidas á España».

Estas obras en España deberán conservarse y con toda verosimilitud en la celebrada colección de mármoles, antiguos y modernos, de la casa ducal de Medinaceli en la que recayó la de Segorbe y Cardona. Antes del derribo del palacio de la plaza de las Cortes, allí se conservaba la colección, de la que habló Ponz algo detenidamente (V. «Casas de Grandes» §§ 3 á 5), aunque fijándose solamente en las obras clásicas que provenían de otra herencia, la de la casa ducal de Alcalá (los Riberas: la casa de Pilatos) de Sevilla. Como el actual Duque aún no

(1) Aunque la calle de Medina recuerda á nuestro Virrey Medina de las Torres, que la mandó abrir — como ya dije en uno de estos artículos —, la referencia siguiente al escultor demuestra que la fuente era más antigua.

ha reconstruido el palacio, estarán almacenadas todavía, con otras preciosidades, las estatuas napolitanas de que Parrino nos da la noticia copiada, que hasta ahora no se había notado en España.

De la importancia excepcional del escultor Giovanni Merliano da Nola (1488 † 1558) todos nos hemos podido dar cuenta viendo en Bellpuig, cerca de Lérida, el famosísimo y archiespléndido sepulcro de don Ramón de Cardona, también Virrey de Nápoles, allí erigido por su viuda D.ª Isabel en 1525 en los franciscanos, bellísima creación de su fundación: hoy, desde 1824, en la parroquia de Bellpuig. ¡Pero una cosa es erigir sepulcros, encargándolos, como los Cardonas del siglo XVI, y otra bien distinta es hacer colección de estatuas, trayéndose á Madrid las de las fuentes públicas y monumentales de la capital del virreinato!

Ese Virrey y su hermano D. Pascual de Aragón, Cardenal Arzobispo de Toledo, dejaron por lo demás muchas memorias de su esplendidez en varios lugares, como las Capuchinas de Toledo, y los sepulcros de Poblet. Tanto era el favor real de que gozaron, que al idear ellos el traslado del cuerpo de Alfonso V el Magnánimo, consiguieron que se les cedieran los intercolumnios de los sepulcros reales de Poblet para sepulcro de su casa, que de la real de Aragón descendía por línea directa legítima (1). A lo ojival del XIV, se agregó con eso lo plateresco del alto basamento, y que en pleno XVII, ya de vencida, se hiciera obra artísticamente plateresca, plateresca de verdad, es milagro que ayudan á descifrar las noticias del Parrino, pues demuestran que el Duque sentía una predilección especial, en parte heredada de sus mayores, por el estilo decorativo y escultural de Giovanni Merliano da Nola. Fragmentos de la labor seiscentista-plateresca, bella y pura, de los sepulcros de Poblet, bastaron durante muchos años para darle en la Catedral de Tarragona á la profanada momia de D. Jaime el Conquistador, digno sepulcro, que ahora se substituye por otro más aparatoso.

Notaré, finalmente, al texto de Parrino copiado, que no se sabe si dice que fueran de Merliano da Nola las esculturas de las tres fuentes á que alude, ó sólo de la tercera, y que de la segunda de ellas, la del borde del foso del Castelnuovo, se sabe, por el contrario, que la mandó

(1) La casa de Segorbe descendía de uno de los Infantes de Aragón, D. Enrique (hijo de Fernando I, hermano de Alfonso V y Juan II), por descendencia legítima.

hacer á fines del siglo XVI el Virrey Conde de Olivares (padre del Conde-Duque), y por tanto, más que de *Merliano*, puedo imaginar que fuera obra de su discípulo el zaragozano *Pedro de la Plata*, ó quizá de *Miguel Angel Nacherino*, los que sucesivamente, al parecer, fueron en Nápoles los escultores más afamados.

NOTA DEL CRUCIFIJO DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Aquí sí me declaro vencido ante nuestro Presidente D. Enrique Serrano Fatigati. Su opinión, comparándolo con el indubitable del lego jesuíta *Beltrán* en la Catedral de San Isidro, era autorizada, y por serlo tanto, no quise replicar, respecto á la probabilidad de que en la Academia se encontrara una obra desde el siglo XVIII, aunque no figurara en los Catálogos. ¡Podría citar tantas, allí no catalogadas, y allí sin embargo conservadas! (1).

Pero hay dato que voy á aducir que demuestra que el hermoso Crucifijo no puede ser, como yo suponía, el de *Beltrán*, salvo que por la misma fuente se demuestra que tampoco puede ser el de *Barba*.

Una y otra cosa lo revela el texto de Palomino, en frases que Ponz

(1) Desde luego proceden de los jesuítas de Cuenca el *Cincinato*, la Circuncisión, de los jesuítas de Córdoba, un *Morales* y la Asunción, de *Céspedes*, como lo declara Ponz, que fué el encargado de recoger en las casas de jesuítas obras que pudieran servir para ejemplos en la Academia.

Esta en todos sus catálogos dejó de catalogar muchísimas obras que conservaba. Me basta decir que eso hizo con todas la procedentes del expolio de Godoy, y con todas las desnudeces (de *Tiziano*, de *Rubens*, de *A. Caracci*, de *Albano...)*, que al morir Andrés de la Calleja (1785) se trasladaron de la casa de Rebeque, taller del primer pintor de Cámara, á la Academia, y que ésta entregó en 1827 al Museo del Prado.

Ceán, en su *Diccionario*, no cita obras de la Academia que no tengan autor reconocido, ó que viva ó haya fallecido después de 1800. En su catálogo de la Academia (1824) deja de citar muchas obras allí catalogadas pocos años antes (1818 y 1819) y allí aún conservadas hoy; valga de ejemplo el Telémaco de José Vergara (entre otros treinta que podría citar: aparte las obras ya salidas de la casa á la sazón para el Prado ó para su destino anterior á la francesada).

Como Ceán Bermúdez murió en 1829, si el Crucifijo tenía de letra suya un papel, es difícil que fuera de convento de regulares de Madrid, pues Fernando VII hizo que se les devolviera todo después de la francesada, y en efecto, lo recobraron los frailes, aunque por pocos años, hasta su expulsión de 1835. Lo contrario que ocurrió con los jesuítas, pues su expulsión desde Carlos III les hizo perder definitivamente (al menos en Madrid) todas sus casas y todos sus templos.

Dicho sea todo esto en defensa de las razones que tuve para pensar en una tesis que en sí misma ya no mantengo hoy.

y Ceán Bermúdez no explican tan claramente. Porque dice Palomino que el Cristo del *Hermano Domingo Beltrán*, que pondera mucho y que era de la Congregación de los señores abogados, en su bóveda del Colegio Imperial, estaba sin encarnar, cuando precisamente el hermosísimo de la Academia tiene sobria pero notable y antigua encarnación, impropia del siglo XVIII, pues el siglo que siguió á Palomino encarnó muy de otra manera nuestras imágenes en madera. Pero también el mismo Palomino declara que el Crucifijo de *Sánchez Barba* es un Cristo en la Agonía, para los Padres agonizantes, haciendo notar aun más en particular, la circunstancia especial de su mérito «en el efecto expirante», cuando la escultura de la Academia es un Cristo ya difunto.

Al mismo Sr. Serrano Fatigati como á nuestro consocio Sr. Allende Salazar, que sé que con interés ha tomado este tema de cariñosa polémica, yo les habría de suplicar que pusieran mano definitivamente en el estudio de los notables Crucifijos madrileños de escultura de tamaño natural, casi todos procedentes de conventos, trasladados á otras iglesias, siempre dados á devoción especial (que los progresistas del 37 respetaron) y verosímilmente conservados todos hoy día. Para discernirlos definitivamente bastará con recurrir, todavía á tiempo, á la información oral de sacristanes y cofrades, ó á las estampas devotas, por escasamente artísticas que sean, pues bastan á veces para la necesaria identificación. Con el avance del trabajo del Sr. Sentenach, y el del señor Presidente, bien fácil es ultimar el estudio.

ELÍAS TORMO.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SACRIFICIO DE CAL-LIRRHOE

por Damian Campeny

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Noticias Artísticas.

Algunas obras de Damián Campeny.

En 1883 se publicó en Barcelona un estudio crítico-biográfico sobre *Campeny: su vida y sus obras*, redactado por D. *Carlos Pirozzini Martí* y leído en la sesión solemne celebrada por el Excelentísimo Ayuntamiento Constitucional de aquella ciudad el 29 de Septiembre del susodicho año, con motivo de la colocación del retrato de este distinguido artista en la galería de catalanes ilustres.

El folleto contiene al final una enumeración de las obras del notable escultor catalán, y por las observaciones que acompañan á algunas puede apreciarse lo mal informado que andaba su autor.

Dice en la página 36: «Dibujo de un bajorrelieve de catorce palmos de largo por siete y medio de alto, representando el *Sacrificio de Callirrhoe*. No se conserva». Este bajorrelieve se guarda en la casa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y estaba bien á la vista de todo el mundo en la escalera que sube al piso segundo del edificio, ocupado hoy por la Dirección de Aduanas: nuestro Presidente, que es el Secretario general de aquella Corporación, le ha mandado trasladar á lugar más seguro y se ha sacado una fotografía de conjunto y otra de un detalle que, reproducidas en fototipia, se publicarán en este Boletín.

En la página 35, y á la cabeza de la lista, se lee también: «Bajorrelieve de asunto histórico. Primer ejercicio de oposiciones verificadas en 1795. No se conserva». Debe referirse al que representa á Mucio Scévola poniendo la mano en el fuego, y éste sigue guardado en la misma Academia y en excelente estado de conservación.

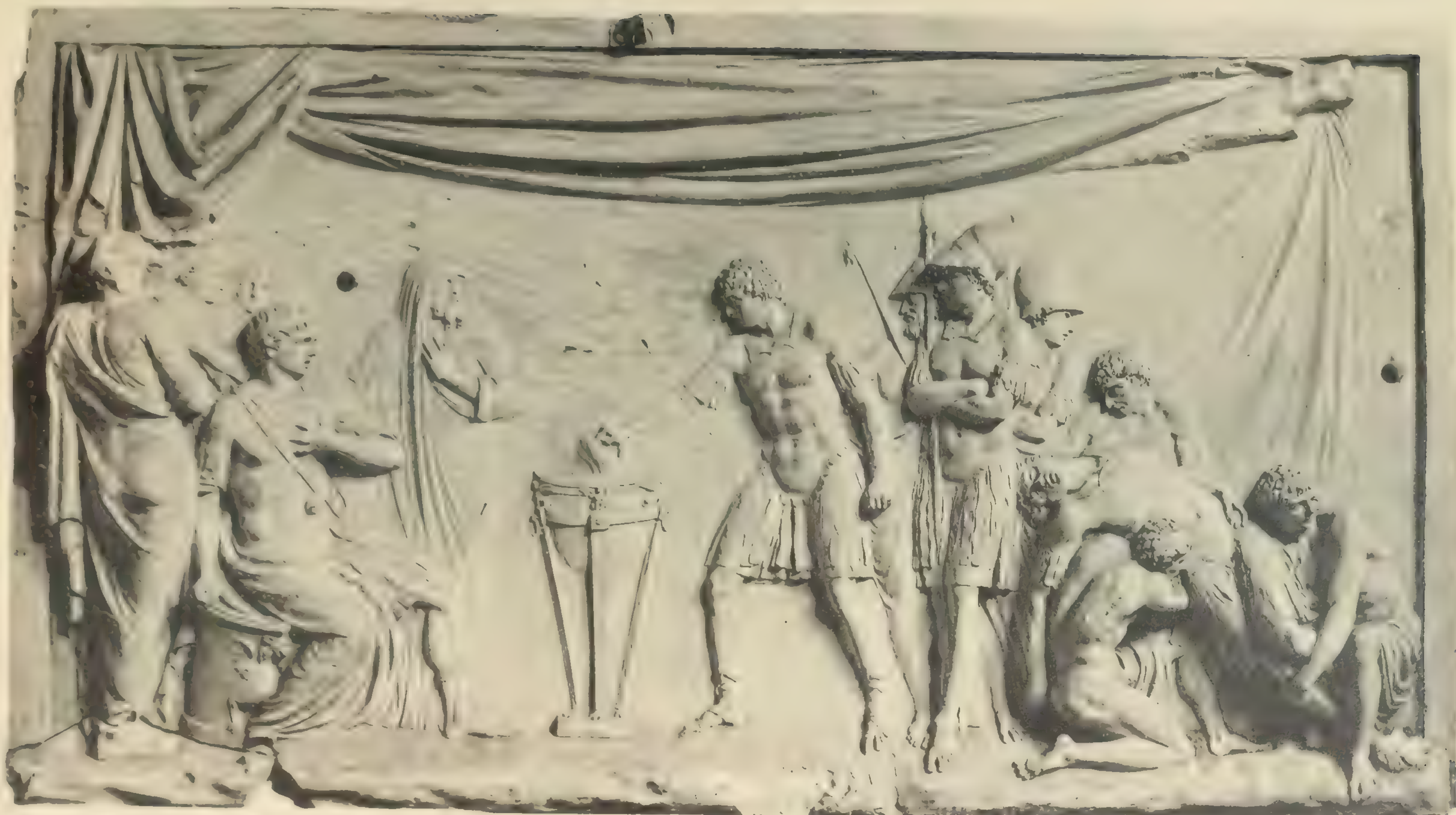
Es posible que muchas de las demás obras de Campeny que se consideran perdidas, lo estén tanto como las dos anteriores.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SACRIFICIO DE CALLIRRHOE (detalle)

por Damián Campeny

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MAURICIO SCÉVOLA

Relieve de concurso por Damian Campeny

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

NECROLOGIA

D. Evaristo Martín Contreras, Conde de la Oliva.

Hemos perdido otro consocio, lleno siempre de fe en los estudios artísticos y para las excursiones, relacionado con nuestro Director por lazos de parentesco.

El *Conde de la Oliva,* fallecido hace pocos días, era un viajero incansable que, no sólo había recorrido España en todas direcciones, sino que había extendido sus estudios en largos viajes á los Estados Unidos, Canadá, Egipto, Santos Lugares y otras comarcas.

Hombre que reunía una gran bondad de corazón á una varonil entereza se hacía amar y respetar de cuantos le trataban.

No comprendía en los demás el sentimiento del mal, que jamás se enseñoreó de su cabeza ni de su corazón, y no ha influído poco en su muerte la amargura que debió producirle el haber tomado con su habitual ardor y lealtad la defensa de gentes que no la merecían.

Descanse en paz el hombre inteligente y el caballero que tanto amor mostró siempre á nuestra Corporación.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVIII.—Tercer trimestre.

Arte — Arqueología — Historia

MADRID. — 1.º Septiembre 1910.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Un monograma y varias interpretaciones.

En Sevilla, al Norte de la ciudad y en la misma puerta de la muralla romana conocida por la de Córdoba, existe una amplia capilla llamada de San Hermenegildo, por hallarse dedicada al Rey mártir. Es tradición, que hoy la crítica histórica estima inaceptable, que en este lugar padeció martirio el hijo de Leovigildo.

No cumple á nuestro propósito ni investigar los orígenes y fundamentos de dicha tradición, ni tampoco dar cuenta de los de la Hermandad de Caballeros de San Hermenegildo, que, según los historiadores sevillanos, celebraban lucidas justas en este sitio para solemnizar el día de su santo patrón, las cuales tenían lugar en la segunda mitad del siglo XV.

Llevados de la santidad de este sitio, dice el erudito Vera y Rosales, que algunos sacerdotes y devotos seglares se vinieron á vivir á él, y en lo alto de la torre (1) labraron unas celdas, en las que vivían retirados, entregados á grandes penitencias, como anacoretas, y tanto llegó á aumentar su número que, acudiendo al Duque de Alcalá, Hermano mayor y protector de la Hermandad, alcaide perpetuo de todas las torres de las murallas de Sevilla, concedió tres de ellas hacia un lado de la casa y otras tres en el opuesto lado, en las que labraron celdas. La concurrencia de devotos que aquí acudía, y la peque-

(1) En la que se supone acaecido el martirio del Santo.

ñez de la capilla, que sólo ocupaba el sitio bajo de una torre, que ahora es el compás, obligó á la Hermandad á edificar una iglesia más capaz, á cuya necesidad acudió el Municipio concediendo el terreno solicitado, por su auto de 21 de Agosto de 1606.

Fué el alma de estos trabajos el Venerable P. Cristóbal Suárez de Ribera, su administrador, que obtuvo cuantiosas limosnas para tan piadosos fines, á quien por esta acción sepultaron en la capilla mayor nueva, y en ella pusieron su retrato. Dió comienzo la obra de la iglesia el lunes 26 de Febrero de 1607, y duró su fábrica hasta principios del 1616.

Cuando en Abril del presente año comenzamos la requisa de retratos que habían de constituir la Exposición de los mismos, á partir del siglo XVI hasta el reinado de Fernando VII inclusive, y de la cual fuimos iniciador y organizador, desde luego diputamos por uno de los mejores y más curiosos el del Venerable P. Bernardino Suárez, que en muchas ocasiones habíamos examinado atentamente. Pintada sobre lienzo, en partes arrugado y en su totalidad sumamente reseco, apreciábase difícilmente la figura del retratado, contribuyendo á ello las negras vestiduras del mismo, la escasa luz de la capilla y la capa de polvo depositada por el tiempo sobre su superficie. Sólo resaltaban del oscuro conjunto la cabeza y las manos del piadoso sacerdote, vislumbrándose en el ángulo superior de la derecha del retratado un escudo ovoídeo con las empresas emblemáticas del Rey mártir, la cruz, el hacha y la palma, timbrado por elegante corona abierta.

Corría válida entre los artistas y críticos sevillanos la opinión de que el retrato era obra de Zurbarán, viniendo á confirmar este concepto la fuerza del claroscuro, lo vigoroso del dibujo y el perfecto modelado de cabeza y manos.

Una vez transportado al hermoso salón del Alcázar en que fué instalada la Exposición, puesto ya á luz conveniente, quisimos apreciarlo á nuestro sabor, y al humedecerlo ligeramente con agua para poder apreciar mejor sus ocultos pormenores, el distinguido artista D. José Lafita creyó ver en él los rasgos de un monograma ó firma;



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

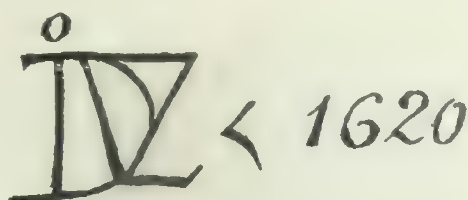
P. CRISTÓBAL SUAREZ DE RIBERA



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

P. CRISTÓBAL SUÁREZ DE RIBERA

aplicando entonces nuestra vista descubrimos con toda claridad los siguientes monogramas y fecha:



Además de estos interesantes pormenores hubo también de sorprendernos la magistral ejecución de un grupo de árboles que se parecían detrás del marco de una ventana abierta en la parte superior izquierda del cuadro, así como el plegado de los paños talares del sacerdote, que pudimos entonces apreciar con toda exactitud, revelándonos todo el conjunto del lienzo ser obra de excelentísimo pincel, pero, no atreviéndonos ya á insistir en manera alguna, que fuese obra del gran maestro extremeño.

Ante él desfilaron todos los artistas y críticos sevillanos, á los cuales ocultábamos la existencia del monograma: unos atribuyéronlo á más de un pintor; otros, más cautos, limitábanse á elogiar su mérito sin determinar su paternidad; y cuando después les hacíamos ver el misterioso monograma, quedábanse perplejos sin atreverse ya á emitir sus juicios, viniendo este caso á confirmar la ligereza con que algunos proceden en la atribución de autores de obras artísticas.

Desde luego, la interpretación del nombre del autor del retrato, discurriendo juiciosamente, debe comenzar por leer el de *Diego* en la letra mayúscula D con la O que lleva encima, forma usual paleográfica para abreviar dicho nombre, y decimos *usual*, no sin desconocer que con las mismas letras se abrevió el de Domingo. Una V y una Z, son las letras que se ven enlazadas con la D, y he aquí precisamente la incógnita, ante la cual nos hemos detenido todos.

No ocultaremos que dejándonos llevar de la primera impresión, creímos ver en esas dichas letras V y Z la primera y última del apellido Velázquez, y en este caso, ocioso es decir la importancia de la obra.

No se opone ciertamente la fecha de 1620 á que el retrato hubiese sido pintado por el autor de las *Meninas*, pues, si partimos de la fecha de su bautizo, en 6 de Junio de 1599, deduciremos que tenía, en 1620, veintiún años de edad, bastante en un artista de su vuelo para estimarlo capaz de pintar el retrato en que nos ocupamos.

En el contrato de aprendizaje del padre del gran artista con Francisco Pacheco, dícese textualmente: «que lo pongo á deprender el arte de pintura con bos Francisco Pacheco... por tiempo... de seys años cumplidos primeros siguientes *que empezaron á correr desde primero día del mes de diziembre del año que pasó de mill seiscientos diez*... etc.» Llevaba, por consiguiente, de aprendizaje diez meses cuando se otorgó el contrato, y como éste se celebraba por un espacio de seis años, cumplía su obligación en 1616, en cuya fecha alcanzaba los diez y siete años de su edad, contrayendo matrimonio á los diez y nueve, el 23 de Abril de 1618.

¿Cómo entonces pudo decir Pacheco: «Después de cinco años de educación y de enseñanza le dí á mi hija en matrimonio», cuando sabemos que no lo contrajo hasta el mencionado año de 1618?

Perdónenos el lector la digresión y continuaremos nuestros razonamientos.

Dada la significación que debió gozar en Sevilla el P. Bernardino Suárez, se puede asegurar que tuvo amistad con Pacheco, el cual dió carta de pago en 9 de Diciembre de 1621, por la pintura y dorado del retablo de Nuestra Señora del Hospital del Cardenal, también dedicado á San Hermenegildo, en cuya obra debió ocuparse Pacheco, al mismo tiempo que era retratado el P. Bernardino por el artista que empleara el debatido monograma.

De la comparación hecha entre la factura del retrato del mencionado sacerdote, y la de otros personajes representados por Pacheco, hay grandes puntos de contacto; sobre todo, en la manera de acentuar el dibujo de las facciones, y de modelar las carnes, circunstancia fácilmente explicable, en el caso de que el retrato del P. Bernardino fuese de Velázquez, pues que en sus primeros vuelos, no es extraño que sus figuras participasen del estilo de su maestro.

Podrá objetarse á todo esto, que Velázquez firmó rarísimas veces; pero téngase en cuenta, que tratamos de una obra, que de ser suya, sería de las primeras, y además, no se nos oculta que los monogra-

mas se forman con las iniciales del nombre y del apellido ó apellidos, no con las letras primera y última de éste ó de éstos; razón indudablemente de gran peso, que desvirtúa en parte y casi destruye el concepto de que pudiera ser Velázquez el autor del retrato de la capilla de San Hermenegildo.

Continuando por el camino de las conjeturas, sale á nuestro paso un artista llamado DIEGO DE ZAMORA, del cual hemos reunido datos desde 1568 á 1595, que bien pudo vivir en 1620, y cuyas obras se desconocen por completo.

Ignoramos el segundo apellido de este maestro, que pudo ser Valdés, por ejemplo, ú otro que comenzase con V.

Ceán Bermúdez, menciona un pintor llamado DIEGO DE SALCEDO, que en documentos hallamos nombrado ZALCEDO y Saucedo, del cual dice tan sólo, que gozó de reputación en Sevilla á fines del siglo XVI.

Nuestro buen amigo el Sr. D. Adolfo Rodríguez y Jurado, nos facilita el dato, que en 24 de Abril de 1626, Miguel de Salcedo solicitó se le nombrase curador, por haber fallecido su padre Diego, «pintor de imaginería», añadiendo este otro en que se nombra á otro pintor, que bien pudo ser el autor del retrato en que nos ocupamos: «Que gozó de reputación como pintor, escribe el Sr. Rodríguez Jurado, y que trabajó en el XVII, pruébanlo tres escrituras otorgadas en 1.° de Octubre de 1601, ante el escribano Jerónimo de Lara, otorgadas por el mayordomo de la fábrica de la iglesia parroquial de San Miguel de Jerez de la Frontera, con motivo de la construcción del famoso retablo de la capilla mayor de dicha iglesia, en cuyas esculturas figuraron como principales unos, y como fiadores otros artistas de reconocido mérito, como Juan de Oviedo, Juan Martínez Montañés, Vasco Pereyra, Miguel Adam, Diego Salcedo y DIEGO DE VERA. En estos documentos no usa el Salcedo su segundo apellido, pero quiero recordar haber visto en alguno otro el de Valdés...», que los amanuenses de los documentos notariales escribiesen Zaucedo, no es extraño, pero en cuantos autógrafos hemos visto de este artista ó de otros homónimos siempre aparece empleada la S en vez de la Z.

Por último, ya hemos visto citado en las escrituras anteriores otro pintor llamado DIEGO DE VERA, cuyo segundo apellido pudo comenzar con Z.

Resumiendo, estableceremos las siguientes conclusiones: que el

hermoso retrato del P. Bernardino Suárez, no es seguramente de Francisco Zurbarán; que la abreviatura del nombre puede leerse Diego ó Domingo; que del enlace de las letras V y Z, no sabemos cuál de ellas indica el primer apellido y cuál el segundo; que de todas las interpretaciones que dejamos hechas parece la más razonable la que atribuye esta obra á *Diego de Zamora* ó á *Diego de Vera*, de los cuales no se conoce ninguna; y por último, que es muy posible que el monograma corresponda á otro artista de los muchos que permanecen todavía ocultos en los inexplorados legajos de nuestros archivos de protocolos, en esos riquísimos depósitos documentales que, para mengua de la cultura moderna, todavía son feudo y patrimonio de los señores Notarios, que en tal concepto permiten ó no á los estudiosos examinarlos, mientras que impasibles contemplan los estragos de la polilla ó de la humedad, que lentamente consume un tesoro histórico nacional de valor incalculable.

J. GESTOSO Y PÉREZ

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

VII

Académicos de mérito de San Fernando.

Entre los demás escultores que hicieron sonar con mayor ó menor fuerza sus nombres en la segunda mitad del siglo XVIII y sus continuadores en los comienzos del XIX, hubo de todo: peones modestos de una obra que en conjunto resultó grandiosa; artistas de excepcional talento injustamente olvidados, á quienes el público no puso, por desconocimiento de su verdadero mérito, á la altura de los que antes hemos citado.

Obsérvase, sí, cómo se imponen á todos de un modo más ó menos brillante las formas clásicas en que se les educaba y cómo realizan con mayor ó menor acierto aquel ideal de los griegos, traducido á los libros y enseñanzas de la décimoctava centuria, reproduciendo á veces demasiado mecánicamente las líneas, y no pudiendo crear lo que no estaba en las costumbres de la época, ni en el modo de sentir de los tiempos. El exterior de la sociedad helénica, sin el espíritu que la animaba, era lo que se intentaba resucitar en los libros eruditos, y esto era también lo que podían reflejar las artes plásticas con diversas maestrías de mano y necesaria frialdad de sentimiento.

Por eso en las mejores obras lo mismo de *Bergaz* que de *Campeny*, y de sus compañeros entre los más notables, hay acertadas reproducciones de algunos desnudos de los Apolos, de ropajes plegados próximamente como los de los frontones del Partenón, de movimientos aproximados á los de la victoria de Samotracia; y hay que declarar, sin embargo, que con todas estas producciones deficientes en sí mismas, reflejos no deslumbradores del mejor período de la escultura, se llegó á levantar tan hermoso arte del grado de postración en que había caído, y se prepararon los legítimos triunfos de los que á veces miran con cierto desdén lo hecho por sus antepasados.

Determinaban también variedad de obras otras influencias no tan directamente recibidas de los modelos del Partenón y otras grandes creaciones clásicas; estas mismas formas modificadas ya en un primer grado al querer interpretarlas en Francia, llegaron también más de una vez á inspirar otras creaciones. No hay que olvidar que alguno de aquellos escultores de La Granja, *Humberto Demandre* y otros también franceses, aunque de sentido distinto, como *Roberto* y *Pedro Michel,* ejercieron en unión de italianos y de españoles educados en Roma, gran influjo en las corrientes de la Academia. Así se ven todavía en las colecciones de ésta *relieves de los inspiradores* que descubren cuál era el camino señalado por ellos y *relieves inspirados,* en los que casi siempre se acentuaban los defectos, aminorándose las excelencias. Nada de esto puede colocarse á la altura de lo que nos legaron Felipe de Castro, Manuel Alvarez y sus demás compañeros. De alguno de los continuadores de la obra dentro ya del siglo XIX, como José Alvarez, debe en cambio decirse que no sólo no decayó sino que en mucho logró sobrepujarlos.

De *Demandre* se conservan bien un medallón que él donó á la Corporación en 1755 y que tiene sumo interés para fijar estas filiaciones. Representa la fábula de Pigmalión y está fechado en 1754, un año después de hacer Manuel Alvarez su desembarco de Colón en las Indias, dos más tarde de esculpir Felipe de Castro el relacionado con la inauguración de la Academia y tres antes de componer este mismo su batalla del Salado. Comparando los de estos tres autores que trabajaban casi al mismo tiempo, se ve porqué distintas sendas caminaban todos aquellos obreros de una misma obra, y de qué distinto modo sentían las idénticas formas clásicas que les habían servido para educarse, amaestrándose sus manos al copiarlas.

El óvalo donde se ha encerrado la figura de Galatea; la del artista que está afinando la estatua dibujada en su fantasía primero y creada luego por su trabajo material con rara perfección, y las de varios geniecillos, es hermano gemelo, aunque algo más fino y delicado, de las ninfas cazadoras ó las dianas que se hallan en diferentes sitios de los jardines de San Ildefonso. Tienen estas figuras sobre aquellas el mayor primor con que se hacen siempre las cosas pequeñas, pero ni aun en las dimensiones reducidas del relieve se ha librado el escultor francés de que sus obras produzcan siempre la impre-

sión de la deficiencia de exactitud en la proporcionalidad de miembros de sus figuras. El brazo y mano con que Pigmalión pasa su cincel sobre el cuerpo de su escultura parecen excesivamente largos y algo corto en cambio el brazo derecho de ésta.

Tiene, sí, el conjunto, los rasgos generales de algo simpático y amable á pesar de sus imperfecciones y de ese carácter eminentemente teatral que era el signo distintivo de la escuela; y Demandre, con el propósito quizá de anunciar lo que va á suceder, ha hecho mucho más expresivo el rostro de la que en aquel momento es todavía trozo de mármol que el del que se supone en la fábula artista vivo y lleno de pasión, y que no refleja ciertamente otra cosa en el susodicho medallón que el interés del obrero por su obra.

Los que durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera de la centuria siguiente recibieron las lecciones de aquellos maestros ó trabajaron en provincias obsesionados por el movimiento iniciado en la Real Academia de San Fernando, estuvieron sometidos á muy diferentes impulsos, y se movieron, por lo tanto, de muy diferentes modos, siendo por lo tanto muy extraño que casi todos llegaran á realizar sus creaciones dentro de los mismos moldes.

Otra nota común presentan también la mayor parte de los relieves en la elección de temas de diferentes órdenes y en el modo de entenderlos. De la Historia de España, de la Biblia, del Evangelio y de las narraciones clásicas, se elegía siempre lo más dramático, lo más pasional, á veces lo más terrible, y se componía en la forma más adecuada á producir emociones románticas ó de terror, no el tranquilo sentimiento de lo grandioso y de lo bello que persiguió el arte helénico en su mejor período. Se ve aquí confirmado una vez más lo que antes ya se ha dicho; que la sociedad griega se traducía en sus formas exteriores al modo de sentir de la décimoctava centuria. Del siglo XVIII tomaban también la inarmonía que tan extraña impresión nos produce hoy entre lo trágico de lo representado y el almibaramiento de los actores que intervienen en las más dolorosas escenas.

Del Antiguo Testamento se dibujan en primer término los asuntos de los crucificados en el Collado de Gabaá y de la hija de Jepté. David dando una satisfacción *post morten* á los descendientes de Saúl, que él mismo había entregado al sacrificio, es uno de los episodios más extraños y más crueles de los histerismos de aquel monarca y del

extraño modo de entender la vida de aquel pueblo. Jepté convirtiendo en luto la alegría de su hija que viene á felicitarle orgullosa de su victoria, es otra concepción verdaderamente monstruosa de la época anterior á las caritativas máximas del Evangelio, en que el individuo no era nada ante la ideal abstracción del pueblo y de la raza. Con estos temas se encariñaron aquellos artistas, soñando, quizá, con lo hermoso de lo horrible.

En el mundo clásico buscaban asuntos análogos ó de la misma fuerza conmovedora. *Campeny*, ya en el primer cuarto del siglo XIX, presentó el sacrificio de *Cal-lirrhoe* y el momento en que *Mucio Scévola* introduce su mano en el fuego. Valeriano Salvatierra, por los mismos años reproducía la despedida de *Héctor* y *Andrómeca* á las puertas de Troya. Antes se había compuesto por algunos más la presentación á César de la cabeza de Pompeyo y otras escenas parecidas. El arte quería hacer sentir lo que estaba lejos, y no se había entrado todavía en el camino de embellecer los hechos heroicos que se ejecutaban en aquel período, y los numerosos dolores que sufría la Humanidad en las guerras del tiempo y sus revoluciones.

De la historia patria se buscaba el encuentro del Cid con sus hijas tan indignamente maltratadas por los Condes de Carrión; la quema de las naves por Hernán Cortés; la defensa del puente de Logroño por Gaona; los múltiples desafíos de moros y cristianos en las guerras de Granada, todo aquello en que había sangre derramada en abundancia, ó violentas pasiones despertadas en odios y sed de venganza; lo violento de las luchas estudiadas fríamente en la calma de los estudios de pintor ó escultor y tal como las describían los literatos. Muchos de los amigos de los mejores artistas fueron personajes de excepcional relieve de su tiempo, y no eran sus hechos sino los de personajes borrosos los que se creían obligados á perpetuar.

¿Se desconfiaba, por los intelectuales, de la energía de que estaba dando tantas pruebas la raza, creyendo entonces, como se cree hoy, que las masas de los hombres que trabajan silenciosamente están compuestas de esos degenerados inútiles para todo que se estiman genios excepcionales? ¿Pensaban los artistas que sólo acudiendo á los ejemplos heroicos de la antigüedad se podrían provocar hechos heroicos en su tiempo? Los que llegaron en la defensa de la Patria hasta la temeridad no se habían enterado probablemente jamás de que existió ninguno de aquellos personajes.

Algunas notas de una ternura exquisita tomadas de las leyendas piadosas se unieron á las anteriores: las matronas romanas, Irene y Lucila sacando las flechas del cuerpo de San Sebastián; Santa Leocadia alzándose de su sepulcro para animar á su devoto San Ildefonso; la Virgen colocada en su sepulcro por los discípulos de Jesús, y aquí ya que no se cultivaba lo trágico, se elegía lo dulcemente triste. La vista puesta siempre en el pasado y en las mayores lejanías como en un mundo mejor, y su expresión en la forma más bella fué otro de los rasgos salientes de aquel movimiento de la escultura que, comprendido todavía dentro del período docente, tenía que atender á los modelos que habían de perfeccionar el gusto y olvidar la belleza que hubiera podido quintaesenciarse de los acontecimientos civiles, militares y religiosos de la época, de haberlos sentido vivamente en su alma y hallarse dotados de mayor espontaneidad y de mayor fecundidad creadora los artistas.

Fué por lo tanto aquel un período de preparación, de perfeccionamiento en la factura y en los demás recursos profesionales, de antecedente histórico para el desarrollo de la edad presente, donde se amaestraron muchos en lo exterior, poniéndose en condiciones de comunicar sus adelantos á otros, y donde, puesto lo material, sólo faltaba el pensamiento propio y las creaciones espontáneas de la fantasía para llegar al estado más alto á que volvió otra vez la escultura española pocos años después y ha seguido elevándose en nuestros días.

Algunos llenaron los templos y algún recinto más de Madrid con efigies de esas que ejercitan la paciencia de los eruditos en buscar por amor á la verdad la fe de bautismo de los más variados objetos; otros trabajaron un relieve de barro ó una estatua, y se cansaron luego ó murieron jóvenes, legando sólo á la posteridad lo que en la Academia de San Fernando se guarda.

Se ven en los productos de la fantasía de estos fracasados, chispazos de genio que hubieran enriquecido quizá á la Patria con hermosas creaciones en un ambiente de mayor justicia y de mayor amplitud de miras; pero debían existir ya por entonces esas sociedades de socorros mutuos en que se conviene en hallar sólo grande, hermoso y sabio lo que hacen los elementos que las integran; que trabajan á la sordina para llevárselo todo; compuestas de gentes más unidas para

los provechos que por la sincera fe en las ideas, y no había tampoco por entonces en las masas el suficiente buen sentido para comprender cuánto lesiona los intereses del país este lastimoso modo de proceder por fingidas pasiones de escuela ó de bandería. El día que España ponga á cada uno en el sitio en que merezca estar, prescindiendo de intereses pequeños, se habrán centuplicado por este hecho sus energias nacionales. Debe añadirse, sí, en justicia y honor de la Academia, que en todos los documentos relacionados con sus actos, de los cuales publicaremos algunos, se ve bien demostrado que ella no se dejó llevar de pasiones y acogió con amor, con sincero entusiasmo, cuanto valía en las obras de jóvenes y viejos y cuanto prometía ser grande.

Figuraron unos como premiados en los públicos concursos que con plausible acierto y buen deseo abrió la Academia; estuvieron los nombres de otros escritos en las listas de académicos de mérito y de supernumerarios por haber alcanzado estas distinciones después de los rudos ejercicios á que se sometían para lograrlo. Unas breves notas biográficas sobre la mayoría de los que fueron premiados en una ú otra forma, permitirán apreciar mejor la extensión y el carácter de la obra realizada.

Artistas de la segunda mitad del XVIII.

JOSÉ TOMÁS.—Obtuvo el grado de académico de mérito en 1757, y falleció en 1770.

Era vecino de Teruel y había trabajado con diferentes maestros hasta poder presentarse con personalidad.

«El Emperador Teodosio va á entrar en el templo de Milán y San Ambrosio se lo impide», fué el tema del trabajo de pensado que la Academia le impuso como prueba y que él realizó en la forma que puede apreciarse en la fototipia que publicamos Este relieve se partió por la caída sobre él de materiales cuando estaba cociéndose en el horno, y el autor se excusa en su comunicación de que la premura del tiempo le imposibilita de remediar este daño y enviarle en forma más conveniente. Sus méritos de artista se revelan á las claras en esta composición, como también se revelan en ella su no muy grande originalidad y las numerosas incorrecciones de dibujo. *Tomás* labró



EL EMPERADOR TEODOSIO ANTE EL TEMPLO DE MILAN

por José Tomas, Académico de mérito en 17[illegible]7

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL TRÁNSITO DE LA VIRGEN

por Cárlos Sala

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

también la Cena del Señor que está sobre el ingreso de la iglesia del Caballero de Gracia de Madrid y que es una reproducción de la de Leonardo de Vinci en Milán. En ella se confirma también que era más maestro para copiar con acierto que artista para crear por sí.

CARLOS SALA.—Fué este escultor de muchos más vuelos y de mayor altura que el anterior.

Nació en Barcelona en 1728; fué nombrado académico de mérito en Madrid en 1760; murió en Zaragoza en 1788, y en esta vida de sesenta años, no muy larga, hizo tanto en obras y en educación de la juventud, que bien puede estimarse que su existencia fué una de las mejor empleadas.

Tuvo primero un buen maestro como artista, *Felipe de Castro*, y otro después, Juan Domingo Olivieri, que si no pudo propulsarle mucho con sus heladas creaciones, le dirigió, sí, con buenos consejos. Desde el primer concurso que celebró la Academia de San Fernando en 1753 obtuvo un premio, el segundo de la segunda clase.

Progresó rápidamente, y un año después alcanzó el segundo de la primera, llegando en 1756 á la mayor altura posible, logrando el primero de la primera. No se contentó sólo con crear por sí, quiso propulsar el amor á la escultura con la enseñanza de los jóvenes, y fundó en Zaragoza una escuela, donde daba sus acertadas lecciones á numerosos alumnos al mismo tiempo que llenaba de relieves y estatuas la ciudad.

Cuando se comparan entre sí las diferentes obras salidas de sus manos, se reconoce en seguida que en contraste de ideal con el anterior, tenía más genio para concebir que paciencia y maestría de mano para acabar. Son siempre muy superiores sus bocetos de barro, reveladores de buen gusto y de una fresca fantasía, á los mármoles por él labrados, sin que esto quiera decir que no se revele también en los segundos su distinción y talento. Sus defectos son los generales de la época: dado el período porque atravesaba el arte en España, la crisis de que había salido y los medios que se empleaban para levantarle, sería mucho exigir el que las obras tuvieran ese carácter propio de las grandes personalidades, que brillara en ellas la original espontaneidad, que fueran para su tiempo lo que las obras clásicas ó la iconís-

tica piadosa española habían sido en sus buenos momentos. Hay que aplaudir en ellas los claros anuncios de que se va por el camino de llegar á días más gloriosos y mejores.

Hizo en Madrid efigies para los Agonizantes de la calle de Atocha y los relieves del Palacio Nuevo; detiénense con gusto los viajeros artistas ante el trasaltar de la capilla del Pilar, en Zaragoza, y se guarda en la Academia el relieve de barro bastante bien conservado que reproducimos en una de nuestras láminas, donde se ve el Tránsito de la Virgen, ó su colocación en el sepulcro.

Luis Bonifaz y Massó.—Guardamos de este artista en la Academia el relieve de barro cocido que representa á *las matronas Irene y Lucila extrayendo las saetas del cuerpo de San Sebastián,* con el que logró ser nombrado académico de mérito en 1763.

Pudiera pasar esta obra por un cuadro de uno de aquellos retablos en «cuyo adorno se mostró menos feliz, al decir de Ceán Bermúdez, que en la talla de las efigies hechas para las iglesias del Campo de Tarragona»; pero se revelan también en él los mayores empeños que al crearle puso el artista, consiguiendo hacerle superior á los que critica el erudito autor del Diccionario de Artistas españoles.

Reproducimos el relieve en una de nuestras fototipias. Antes de ser guardado este relieve en nuestra Casa, y gracias á los descuidos y brutales procedimientos de limpieza, se rompió la cabeza de la figura arrodillada que hay á la derecha en primer término y que tanto completaba la composición. El desnudo del santo está bien colocado y tiene líneas apreciables. Las figuras se confunden bastante á la izquierda y se destacan bien del lado contrario, con el propósito bien visible de destruir el paralelismo con el fondo del cuadro, faltando para lograr este efecto que el lecho y el cuerpo del mártir se hubieran dibujado en consonancia y armonía con estos términos.

Simpática es, á pesar de todas sus deficiencias, la impresión de conjunto y simpáticas las figuras de las matronas. Padece la obra del amaneramiento padecido por muchas de las creaciones semiclásicas y semipiadosas de la época y de lo mucho que se parecían unas á otras con el obligado grupo de ángeles en la parte superior. No puede colocársela á la altura de las mejores, de las que se destacan entre



SAN SEBASTIAN Y LAS MATRONAS IRENE Y LUCILA

por Luis Bonifaz y Massó, Académico de mérito en 1763

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

SANTA LEOCADIA AZOTADA

por Alfonso Bergaz, Concurso de 1763

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

las demás, ni tampoco inscribirla en la lista de las que se distinguieron por malas.

Bonifaz y Massó nació en Valls en 1730, y murió cincuenta y seis años más tarde, el día 6 de Noviembre. En la parroquia de San Miguel de Barcelona dejó la que se estima su mejor imagen.

ALFONSO BERGAZ.—Este es uno de los que más injustamente habían sido olvidados, no citándole siquiera Ceán Bermúdez ni Caveda, hasta que D. Pedro Madrazo hizo resaltar sus positivos méritos, muchos años después de su muerte, en un trabajo publicado en la *Ilustración Española y Americana*, núm. XXVI del año XXXVIII, correspondiente al 15 de Julio de 1894.

Bien á la vista del público se halla en Madrid una de sus obras; desde el final del Prado de Atocha ha sido trasladada al Retiro la fuente que se ha llamado siempre aquí la fuente de la Alcachofa, y en aquel tritón y aquella nereida, bellas entre las obras contemporáneas, puso sus manos Bergaz, al mismo tiempo que hacía los ángeles del remate D. Antonio Primo, escultor también de raro talento y olvidado también como él.

Nació Alfonso Bergaz el año de 1745 dentro del recinto de Murcia, la patria de Salzillo, siendo hijo de otro escultor natural de Cuenca, que se hallaba en la ciudad del Segura trabajando en la obra que se hacía en la fachada de su Catedral. Padre é hijo vinieron luego á Madrid, estudiando el segundo con D. Felipe de Castro, excelente escultor y buen maestro, de quien antes hemos hablado.

Cuando Carlos III creó la fábrica de porcelanas del Buen Retiro, quiso que algún alumno aventajado de la Real Academia de San Fernando entrase en ella para hacer con buen gusto artístico los modelos de las hermosas obras que habían de salir de sus hornos, y Bergaz fué el que ganó este puesto después de una larga y reñida oposición. Allí permaneció diez años trabajando, hasta que tuvo que abandonar su cargo por quebrantos en su salud.

En 1763 se presentó á los ejercicios de oposición del premio de la segunda clase en escultura, compitiendo sólo con él Manuel Llorente. Se les señaló como tema de pensado: «Llevada Santa Leocadia ante Daciano, la manda azotar», en un plano de barro de dos tercias de

ancho y tres cuartas de alto. Entregadas estas obras al Jurado, y citados los opositores, se les mandó modelar en dos horas el asunto «David en acción de degollar á Goliat», y cotejados unos trabajos con otros, cinco académicos votaron por Bergaz y cuatro por Llorente, otorgándose á aquél el primer premio y á éste el segundo.

La obra de Bergaz se conserva en la Academia. Así consta en todos los catálogos, desde las notas manuscritas de 1804 hasta los publicados en 1817, 1818, 1821, 1824 y 1829; no hay, por lo tanto, en este asunto duda alguna, y no puede dudarse en la atribución del relieve de barro cocido á Bergaz; el de Llorente se retiró ó hubo de extraviarse, porque hoy no se encuentra entre los numerosos que aquí se guardan. Le publicamos en una de nuestras fototipias, y puede verse en ella que su dibujo y modelado son de la misma mano que el tritón y la nereida que adornan la fuente llamada de la *Alcachofa,* siendo esta obra comprobación artística que refuerza los datos de los documentos.

Aquella mezcla singular de reminiscencias clásicas, de sentido naturalista y de barroquismo que alegra las figuras que hoy se ven en el Retiro, se refleja también en esta placa de barro cocido con el desnudo de la santa, velado sólo á medias por el paño que se cae desde su cintura; el movimiento de Daciano y del oficial que presenta ante él la mártir; los exagerados músculos de campeón de circo del verdugo que ata brutalmente sus muñecas; la rudeza del soldado que á la izquierda contempla la escena, y la expresión de los tres rostros que aparecen en último término. Hay en la composición bastantes incorrecciones; pero hay también bellezas dentro de su género, positivos aciertos, algo que la hace simpática y agradable, mucho, en ciertos detalles, del acento de las delicadas figuritas de porcelana en que tanto se amaestraron sus manos.

En las notas manuscritas de 1804 se dice que la obra está muy maltratada, y esto demuestra, con cien datos más, la precipitación con que aquéllas se escribieron, porque de entre los numerosos relieves de concursantes y académicos de mérito que la Corporación posee, éste es uno de los mejor conservados. Así se comprende que en 1824 la Academia reuniera una comisión de personalidades de altura, encomendándoles el trabajo de corregir errores y redactar un catálogo en que se consignara la lista real de los objetos, con el propósito de darles su debida colocación.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

¿LAS DELICIAS DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES?

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Bergaz llegó á ser académico de mérito en 1774. Dice Madrazo que no consta, en las noticias sobre aquel artista que tiene á su vista, cuál fué el relieve presentado para alcanzar tan alta distinción, y bien se advierte en esta declaración una vez más que Madrazo no se preocupó de llevar muy lejos sus investigaciones, fiando sólo á su indiscutible y gran talento el éxito de los escritos que publicó sobre diferentes asuntos.

No consta, es cierto, el expediente de Alfonso Bergaz entre los de los demás académicos de mérito y supernumerarios; es uno de los pocos que allí faltan, y son varios los que acusan á Ceán Bermúdez de haberle substraído por una de esas odiosidades y pasioncejas que tanto empequeñecen á los que no tienen conciencia de cómo debe siempre procederse cuando se llega á cierta altura. Pero este mismo escritor, al verse obligado á hacer alguno de los catálogos de los objetos de arte guardados en la Academia, tuvo forzosamente que citar, comprendido entre ellos, el relieve «Delicias de las ciencias y de las artes», *presentado por Bergaz para su recepción de académico.*

¿Se conserva ó se ha extraviado? Aquí es donde empiezan de nuevo las dudas sobre las obras de aquel escultor y el carácter de su dibujo y modelado. Según las ya varias veces citadas notas de 1804, el relieve era un óvalo de barro, que tenía en su parte superior un medallón con el busto de Carlos III, como protector del saber nacional, y á esta descripción no corresponde ninguno de los muy numerosos que tenemos á la vista. En forma oval posee la Academia una Adoración de los pastores, de barro cocido, el medallón de mármol de que antes hemos hablado, que representa la fábula de Pigmalión, y lleva el nombre de Humberto Demandre y la misma fecha de 1774, en que Bergaz fué declarado académico de mérito. Ninguna de las obras de este género concuerda con aquella descripción.

Hay sí, en cambio, en la Academia el que reproducimos en otra de nuestras fototipias, con las representaciones de la Astronomía, el compás de la Arquitectura ó geométrico, Minerva en el centro y otras figuras, y este es el único que pudiera tomarse como un cuadro de las «Delicias de las artes y de las ciencias»; pero para atribuirle á Bergaz se lucha con la dificultad de que no tiene el contorno oval del descripto en los papeles de 1804, ni hay en el medallón alguno con el busto de Carlos III, ni el acento helénico de la distribución de figuras

y partido de paños es el que daba dicho artista á lo que hacía. ¿Se excedió aquí á sí mismo, copió de otros modelos para alcanzar el voto unánime que premió sus esfuerzos, por estimar los académicos aquella obra muy superior á sus demás obras? Carecemos en absoluto de datos positivos, ni para afirmarlo ni para negarlo.

Cuanto más detenidamente se compara este relieve con el de Santa Leocadia, mandada azotar por Daciano, menos analogía se encuentran entre uno y otro, y menos se siente inclinado el investigador á atribuirlos á una misma mano: ni desnudos, ni ropajes se parecen en nada. En los rostros de Santa Leocadia y de los hombres y alguna mujer que la rodean se ha acentuado bien la expresión de los diferentes sentimientos de crueldad, de resignación, de simple curiosidad ó rudeza que animan á los personajes. La Minerva y las figuras que componen la probable representación de las artes y las ciencias, presentan cabezas con fisonomías de una severidad clásica, serenas, tal cual las presentaban las estatuas griegas y reflejaban también el modo de sentir de aquella sociedad en consonancia con lo que declaran las obras de sus grandes dramaturgos.

Es mayor en el primero la morbidez de las formas femeninas y el predominio de las curvas: y más acentuada en el segundo la armonía entre éstas y las líneas rectas. Las musculaturas son muy exageradas en aquél, en tanto que en éste se acentúan sólo lo suficiente para separarlas un poco de la forma en que se acusaban en los mejores períodos de la estatuaria clásica.

La lista de algunas de sus obras en Madrid está consignada en un documento que ha publicado D. Pedro Madrazo y dice así:

«Se exponen algunas de las obras colocadas en Madrid.—En cinco fuentes del Prado, dos tritones colosales que están debajo de una gran taza, frente á la Puerta de Atocha. (Se alude al grupo del tritón y la nereida de la parte inferior de la fuente de la Alcachofa: los niños de la parte alta son obra de D. Antonio Primo.)

»En dos fuentes de las cuatro que están frente del Real Museo, los tritones que rematan con unos delfines.

»En la de Apolo, que está frente de San Fermín, dos mascarones que significan Medusa y Zirze.

»En la de la Ziveles, que está frente á la Puerta de Alcalá, un oso y un dragón (que ya no existen).

»En el frontispicio del templo de las Señoras Religiosas Salesas, dos estatuas colosales en piedra, la una de San Francisco de Sales y la otra de Santa Juana Fremiot.

»En el templo de San Francisco, varios ángeles y niños colosales, exejutados en estuco.

»En el Monasterio de San Martín, un sepulcro de mármoles y escayola con un niño llorando, apagando una antorcha, recostado en un almoadón, y unas ramas de ciprés. Es de un milord cathólico. (Ya no existe.)

»En San Andrés, un sepulcro con un niño llorando sobre una urna sepulcral. Es de un hijo del Duque del Infantado.

»En la nueva iglesia del colegio de las Escuelas Pías, la ymagen de este mismo título, San Josef Calasanz, y San Ignacio de Lollola; y en el arco toral de la iglesia, dos ángeles colosales de estuco sosteniendo el escudo de la religión.

»En la parroquia de San Ginés, en el altar mayor, al lado del Evangelio, San Ildefonso con un niño sentado en la peana, sosteniendo el báculo pastoral, y sobre la cornisa, en el frontis, al mismo lado del Evangelio, un ángel en acto de adoración, todas colosales.

»En la parroquia de Santa Cruz, sobre las dos puertas de la sacristía colaterales al nuevo altar mayor, en cada una un grupo de niños sosteniendo una medalla, una con el busto de San Pedro y otra con el de San Pablo. En unos marcos que van encima de estas dos medallas están los asuntos, el triunfo de la Santa Cruz, y el otro la Exaltación: todo hecho de estuco. (Ya no existe.)

»En la casa del Excmo. Sr. Conde de Altamira, en la obra nueva de su casa, dos grifos de mármol, que están en los vaciados de unos pedestales que sostienen unas hermosas columnas á la entrada de una magnífica alcoba.

»En la nueva casa del Excmo. Sr. Duque de Alba, en el frontis de la fachada que mira á los jardines, un gran bajo relieve con figuras colosales, en que representan la Pintura, Escultura, Arquitectura, Astronomía, Matemáticas y Geografía.

»En la casa del Excmo. Sr. Duque de Liria, dos esfinges grandes que están en los jardines (Son las que vemos hoy colocadas sobre la puerta de entrada. El autor de la noticia ha hecho dos palacios de

uno solo; pero del gran bajo-relieve que describe como existente en el palacio del Duque de Alba no tenemos conocimiento.)»

Las que hizo para otras comarcas son aún más numerosas.

FRANCISCO SANCHIZ.—Muy breves y no de gran importancia fueron las relaciones de este artista con la escultura en Madrid; puede decirse que se reducen á la presentación ante la Academia de San Fernando en 1779, y para optar al grado de académico de mérito, del relieve que reproducimos en la lámina correspondiente.

Su vida se deslizó en Valencia y allí realizó casi todos sus trabajos. Fué académico de San Carlos en 1772, Teniente-director honorario de la Academia Valenciana en 1774, cinco años antes de ejecutar sus trabajos para ingresar en la de Madrid, y en Valencia murió el 8 de Septiembre de 1791.

En el relieve suyo que aquí se guarda se acreditan tanto sus condiciones de escultor, y el tema elegido refleja tan vivos los ideales y el modo de ser de la época, que desde estos dos puntos de vista merecen autor y obra una mención más especial quizá que muchos autores que las han legado muy numerosas.

El tema dice: «Minerva acompañada de la prudencia encamina á la juventud al templo de la inmortalidad: la Escultura la admite y anima á que, como otro Hércules, supere con vigor las dificultades del estudio para conseguir el premio de la buena fama y á pesar y despecho de la envidia.»

Que era *Sanchiz* un artista de talento y que conocía bien su profesión son cosas que declara á la vista este cuadro de barro cocido. Que le dominaban por completo los simbolismos escenográficos y el pseudoclasicismo tal como podía entenderse en la segunda mitad del siglo XVIII, es afirmación que no pondrá en duda nadie que vea el tema y examine las líneas de sus figuras.

¿A quién temían aquellos artistas? A las pequeñas pasiones; éstas constituían el principal obstáculo que había de vencerse con el valor, la fuerza y la tenacidad de un Hércules; y por desgracia no fué este carácter especial de aquella época; todo el que algo vale y algo quiere hacer que se separe de lo vulgar y corriente, con las pequeñas tristezas del bien ajeno ha tenido que luchar más que con las mayores,



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALEGORÍA DE MINERVA ENCAMINANDO Á LA JUVENTUD

por Francisco Jiménez, Académico de mérito en [illegible]

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

más variadas y nada débiles dificultades de orden material y económico.

La composición tiene la unidad impuesta por el tema y la singular y algo inarmónica reunión de figuras que lleva consigo todo el largo pensamiento que gráficamente se ha querido traducir en ella. Este era el defecto común de aquellas concepciones en las artes plásticas que no son producto de un grandioso ideal como luz de la fantasía, y sí á modo de traducción al barro, á la madera ó al mármol de un párrafo de discurso.

Así se ven allí juntos Hércules abriendo la boca del león en primer término, la Fama volando en lo alto, Minerva señalando imperiosamente á una rotonda con columnas, la escultura con el martillo y el cincel en su mano derecha, que agarra con la izquierda la muñeca del joven, éste con los atributos de un escolar, la prudencia como una mujer tan bonachona como amable, y en último término, la cabeza del envidioso que se muerde contrariado los dedos de su mano.

Como dibujo y como modelado y como impresión bella es superior el grupo de las simpáticas cabezas de la escultura, la prudencia y el niño, que la figura de Minerva, á la que falta esa majestad en la mirada y el rostro, esa dignidad en la actitud, esa seguridad y aplomo en el modo de asentar su planta sobre el suelo y ese reposo de conjunto que nunca dejaron de dar á sus deidades los buenos artistas helénicos. Hércules y el león son de un barroquismo exagerado, y la colocación de la cabeza del héroe muy violenta.

De las inarmónicas y revueltas prendas que visten los diferentes actores de la escena nada puede decirse, porque la propiedad de la indumentaria no fué problema que preocupó á los artistas de ningún orden en aquella época, ni aun mucho después de bien avanzado ya el siglo XIX. Minerva, con su casco de teatro, su coraza ricamente decorada y sus mangas de moda con encajes, es á la vez una amazona de comedia y una cortesana de realidad. La escultura y la prudencia visten de dos modos muy distintos, cual si aquel arte y aquella virtud pertenecieran á dos períodos muy diferentes y muy separados por largos años de la historia de la humanidad.

Hay, á pesar de estas deficiencias, elementos y detalles muy dignos de elogio en la obra, y más que lo que se ve hay que aplaudir lo que palpita en el fondo de aquella creación de Francisco Sanchiz;

el amor á su profesión, la fe en su desarrollo y perfeccionamiento, el entusiasmo por los ideales que si no fueron del todo servidos, se declaran sanos y vigorosos en el ardiente deseo de formar una pura atmósfera y un amplio ambiente para las inspiraciones futuras de los que comenzaban entonces sus trabajos ó querían perfeccionar su educación.

El relieve es de los que han llegado hasta nosotros, afortunadamente, en buen estado de conservación.

JUAN ENRICH.—«Escultor catalán, autor del sepulcro del Sr. Marqués de la Mina, trabajado en mármol y con buenos bajo-relieves, que se conserva en la iglesia de San Miguel del Puerto, en Barcelona». Esto es todo lo que se cuenta de su obra y de su vida en la útil «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX», publicada por M. Osorio Bernard, que tan acertado y tan rico de detalles se presenta en los artículos dedicados á otros escultores.

Del expediente que entabló en la Real Academia de San Fernando para optar al grado de académico de mérito, se puede sacar mayor número de datos que él mismo comunica en sus solicitudes. Son éstas dos, redactadas casi con las mismas palabras, dirigidas á un excelentísimo señor que no se nombra, y fechadas la primera en 16 de Octubre de 1782, y la segunda en 15 de Noviembre del mismo año, es decir, treinta días después.

Concuerdan exactamente ambas en declarar que es natural de Barcelona, que se ha ejercitado durante muchos años en la escultura, llevado de su amor á este arte, que *se transfirió* luego á Roma y que ha trabajado de su mano un tablón de barro cocido que envía, probando ser su autor por un acta de información judicial que acompaña duplicada. El tablón mide seis palmos y medio de ancho por cerca de cuatro de alto.

Difieren en cambio las dos solicitudes en algunos detalles curiosos y estas diferencias no honran mucho, por desgracia, á su veracidad ó al buen estado de su memoria. Dice en la de 16 de Octubre de 1782, que tiene *cuarenta años*, y se asigna sólo *treinta y nueve* en la de 15 de Noviembre del mismo año, teniendo para él por lo visto el tiempo marcha retrógrada. Declara en la primera, en letra, que en Roma permaneció desde el año de *mil setecientos setenta y quatro hasta al de mil*



LOS CRUCIFICADOS EN EL COLLADO DE GAVAA

por Juan Enrich, Académico de mérito en 1782

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

setecientos setenta y seys; y en la segunda escribe: «Y habiéndose transferido á Roma, donde permaneció en el de 1776 y 1777». Tampoco concuerdan en el tiempo que llevaba trabajando en su profesión en el momento en que optaba al grado de académico de mérito, que fué de *veinte años,* según aquélla, y de *veintitrés*, con arreglo al texto de ésta.

El expediente de *Juan Enrich*, cosa extraña, no contiene más que las susodichas dos solicitudes y el acta duplicada de información judicial. Faltan allí las notas sobre el acuerdo de la Corporación de admitir ó no admitir el trabajo, sobre si se le dispensaba ó no de la prueba de repente, y acerca de la votación recaída, sin que se pueda deducir de los documentos que hoy existen en el susodicho expediente, si fué realmente nombrado tal académico de mérito ó no. Ni aun siquiera lleva en la carpeta las sacramentales palabras de «admitido» ó «reprobado», que se consignan en la mayor parte; aunque el hecho de faltar la segunda y haberse puesto «Juan Enrich, 1782», parece indicar que obtuvo realmente la honrosa distinción, hecho confirmado sin lugar á duda por otros papeles sueltos del mismo archivo y datos de memorias en que se declara que se le concedió en 1.° de Diciembre del referido año.

En la obra enviada, que no puede llamarse con exactitud relieve, se representa «El entierro que dió David á los descendientes de Saúl crucificados en el Collado de Gabaá», referido en el capítulo XXI del libro II de los Reyes. Destacándose en primer término y completamente desprendidas del fondo las figuras del Rey y de diversos israelitas, y pasándose gradualmente desde éstas á los bajo relieves del fondo, donde se ven al lado izquierdo las siete cruces sobre el montículo, y á la derecha, apenas esbozados, los muros de la ciudad.

Hay en esta obra composición complicada y no mal entendida, multiplicidad de términos, expresiones variadas, figuras valientes... unidas á bastantes desdibujos, miembros desproporcionados, actitudes violentas, resultando de la suma de defectos y excelencias un conjunto apreciable que revela bastante maestría de mano, riqueza de fantasía y un talento nada adocenado. Hay detalles en las efigies de los diversos actores de la escena hechos con verdadero primor.

Ni las indicaciones que lleva el relieve, ni lo declarado de un modo muy preciso en las solicitudes de Enrich, ni lo bien que en él

se revela la escena no faltando un detalle, dejan duda alguna respecto del autor y el tema de la obra, y, sin embargo, es singular que no se la nombre en los catálogos de la Academia, á pesar de guardársela en las colecciones de ésta como una de las mejor conservadas. Parece deducirse de éste y de otros datos, que no se llevaban muy lejos las investigaciones al redactar los inventarios, ni había empeño en consignar en ellos lo que no estaba muy á la vista, ó no era de mucho bulto ó se estimaba poco importante.

Es sí muy digno de notarse cuánto se separa el carácter de esta obra de las de los demás artistas contemporáneos; y conviene tener en cuenta que esto se debe exclusivamente á la característica personal de Juan Enrich, no á que trabajaba en Barcelona, porque su coterráneo *Damián Campeny*, hombre de genio y de exquisito gusto, que trabajó poco después, es uno de los que tuvieron más amor al neoclasicismo y por él se dejó mover durante todo el curso de su vida.

Se adivina sí en las creaciones de Enrich que hubiera sido quizá mejor pintor que modelador de barros ó mármoles, y que todo lo que hacía entraba más en el carácter de la pintura que en el del arte que él profesaba. Parecía en todo lo que él creaba un continuador de la que se ha llamado por muchos escultura pictórica, y que no por tener algo de arte híbrido ha dejado de producir cosas bellas y algunas de primera línea y renombre universal.

El, y bastantes años más tarde D. José Piquer, fueron los dos académicos de mérito que rayaron á mayor altura de entre los que escogieron para sus obras de pensado temas bíblicos.

Julián de San Martín.—Este escultor, que por su nacimiento pertenece á la región burgalesa, es, por sus obras, un artista madrileño, porque en Madrid se educó, aquí recibió sus inspiraciones y en la corte ha dejado sus mejores obras.

Su vida fué muy breve; nació en Valdelacuesta en 1762, y murió en la corte en Noviembre de 1801; pero aprovechó bien el reducido número de años que pudo trabajar y llegó á obtener varias de las más altas distinciones que entonces podían alcanzarse.

Contaba sólo diez y nueve años cuando se presentó al concurso anunciado por la Academia en 1781, logrando el primer premio de la



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESAU Y JACOB

por Julian de San Martin, Concurso de 1781

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

segunda clase por su relieve «Esaú y Jacob», que se conserva y reproducimos en la lámina correspondiente.

Obra de juventud, tiene todos los caracteres de lo que se hace cuando se está formando el gusto con la copia de buenos modelos y no se ha tenido tiempo de acentuar su personalidad, ni de mostrarse con fuerzas é inspiraciones propias. Sus grandes aptitudes para el modelado se revelan en las figuras de los dos hermanos, así como sus necesarios momentos de equivocaciones en el dibujo se descubre en el bajo-relieve de la madre, que se ve en último término.

Tres años después ganó el primer premio de la primera clase; en 7 de Mayo de 1786 obtuvo el grado de académico de mérito, y en 13 de Abril de 1797, dos años, próximamente, antes de su muerte, fué nombrado Teniente-director de la escultura.

Hizo en Madrid: el Angel de la Guarda y Santa Cecilia para las Escuelas Pías de San Fernando; el San Francisco de Asís de la capilla de la Orden Tercera; las efigies de Santa Teresa y la Beata María Ana en la parroquia de Santiago; la Virgen del lado de la Epístola en San Justo, y la huida á Egipto, de San Sebastián, que son imágenes apreciables sin que puedan citarse como un modelo de belleza, ni lleguen á la altura de las buenas obras de la escultura policromada española.

Compuso y esculpió también el medallón colocado sobre el ingreso al templo de la Visitación, donde aparece San Francisco de Sales entregando las Constituciones á Santa Juana de Fremiot, imágenes repetidas en otras iglesias de la corte.

Súmense á éstas una docena más de imágenes para Medina del Campo, Segovia, Santo Domingo de la Calzada, Pamplona y la Habana, donde alcanzó su mayor renombre, y se tendrá la obra total de este artista.

Fué, quizá, demasiado extensa para los años que vivió, y por eso no correspondió del todo á lo que anunciaban en muy temprana edad los relieves ejecutados para ganar concursos en la Academia.

En la biografía publicada por ésta se atribuyen los muchos encargos que tuvo, entre otras excelencias de su carácter y conducta, á la *equidad en los precios*, y bien se adivina en esta frase que las perentorias necesidades de la vida cortaron mucho los vuelos al talento del artista.

Cosme Velázquez.—No le citan ni Ceán, ni Osorio Bernard, ni el Conde de la Viñaza; sus principales datos biográficos, aquellos que más interesan para conocer la vida del artista, están, en cambio, consignados en la solicitud que desde Cádiz dirigió en 25 de Mayo de 1792 á la Academia, pidiendo que se le concediera el grado de académico de mérito.

Fué discípulo de D. Roberto y D. Pedro Michel y uno de los que educados en la dirección de aquellos artistas franceses pudo irse adaptando luego algo á las condiciones del país, sin adquirir mucha personalidad, sin soltar demasiado tampoco la tutela docente; más estudioso que genial; más concienzudo para probar lo que había aprendido, que espontáneo en sus creaciones; dando, sí, muestras de una cierta maestría, fruto de larga experiencia y de bastante arte para agrupar numerosas figuras en una complicada composición, según se ve en los relieves de muy diferentes asuntos y tendencias que de él se guardan.

Su historia de alumno de las clases á que asistía es brillante. En 1774 obtuvo dos premios de los que se daban mensualmente en la sala de dibujo. Al año siguiente obtuvo otro en el mismo departamento, y en el de 1777 uno más en la clase de modelado en yeso.

Preparado por estos trabajos quiso volar algo por sí, y en 1778 se presentó al concurso abierto por la Academia, obteniendo la medalla de plata *de ocho onzas*, correspondiente al segundo premio de la segunda clase, por nueve votos contra cinco que se dieron á Folchs. «El Santo Rey Don Fernando, que estando en el cerco de Jaén admite á besar su mano al Rey moro de Granada, quien se declara su feudatario y le entrega la ciudad» fué el tema que desarrollaron en sus relieves José Guerra y Pedro Estrada que obtuvieron los dos el primer premio, nuestro escultor que alcanzó el segundo y Jaime Folchs que, después de haber merecido diez votos para el primero, se quedó sin nada, porque al cotejar su trabajo de repente con el pensado debieron hallar alguna irregularidad los jueces, y al verificarse una segunda votación todos se abstuvieron de citar su nombre.

Entró en seguida en la clase de natural, conquistándose nuevas menciones, y en el concurso general de 1781 logró, por fin, el primer premio de la primera clase, ejecutando en un relieve el asunto propuesto en aquel año por la Academia lo mismo para la Pintura que para la Escultura.



EL REY MORO DE GRANADA Y SAN FERNANDO
EN EL CERCO DE JAEN
por Cosme Velázquez, Concurso de 17[illegible]
(RL. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALEGORÍA DEL NACIMIENTO DEL PRÍNCIPE

por Cosme Velázquez: Concurso de 1781

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

«Un cuadro alegórico, alusivo al nacimiento del Infante heredero del reino, en esta forma: En un país frondoso de árboles, entre los cuales podrá divisarse, si se quiere, parte del Palacio del Pardo será la principal acción recibir España de entre ráfagas de luz al Infante heredero con una mano, y con la otra podrá alzar la cubierta de regia cuna, donde va á ponerle, figurándose ésta como basa ó escalón de un trono, concurriendo la Pintura en acción de toldar con un tapiz, en el cual podrá figurarse alguna de las victorias de los españoles; la Escultura que indique, colocadas sobre un pedestal, tres Gracias, con alusión á las tres serenísimas Infantas, hermanas del recién nacido; la Arquitectura puesto un brazo sobre vestigios de las columnas de Hércules, y señalando la inscripción *Plus Ultra* manifestará deberse esperar nuevas felicidades del Infante; se representará el río Manzanares reclinado sobre su taza, asistido de ninfas que tañerán cítara ó algunos otros instrumentos; un mancebo con alas y llama sobre la cabeza, como que baja del cielo para servir de ayo al Infante, y algunos geniecitos en el aire que le ofrezcan atributos de héroe.»

Por el acta del año en que se le concedió este premio se sabe que *Cosme Velázquez* era de Logroño y tenía entonces veintiséis años.

Presentó á la Academia, para optar al grado de académico de mérito, un tercer relieve, «Artavaces, Rey de Armenia, que fué conducido en triunfo por Marco Antonio ante Cleópatra, Reina de Egipto», y la Academia le otorgó lo que deseaba, sin las pruebas de repente que exigía á los demás, en su Junta de 3 de Junio de 1792, votando veintiséis académicos en su favor y tres en contra.

Cosme Velázquez trabajó á las órdenes de D. Ventura Rodríguez, y por encargo de éste hizo los ángeles y serafines que hay en el remate del retablo de las Niñas de la Paz, en Madrid, ejecutando en seguida numerosas imágenes de la Virgen, de San José, del Padre Eterno, San Fermín, San Rafael, etc., para Cádiz, Oyar de Alava, Navarrete de Rioja, Santander, Canarias y Buenos Aires, demostrándose en esta multiplicidad de encargos que eran estimadas sus obras y lo buscados que eran entonces en diferentes comarcas hasta los escultores españoles de tercera ó cuarta línea.

Los tres relieves con que Velázquez ganó dos premios y la distinción á que aspiraba, se conservan en esta Academia. Se ve en el últi

mo mayor trabajo y mayor empeño en acertar, con mayor maestría y mayor independencia de concepción respecto de los dos anteriores; pero en todos ellos se reflejan las mismas cualidades artísticas que hemos resumido al comenzar esta biografía.

En el momento en que dirigía su solicitud á la Corporación que le admitió en su seno, era «profesor de Escultura y director de la misma arte en la Escuela de Dibujo de la ciudad de Cádiz».

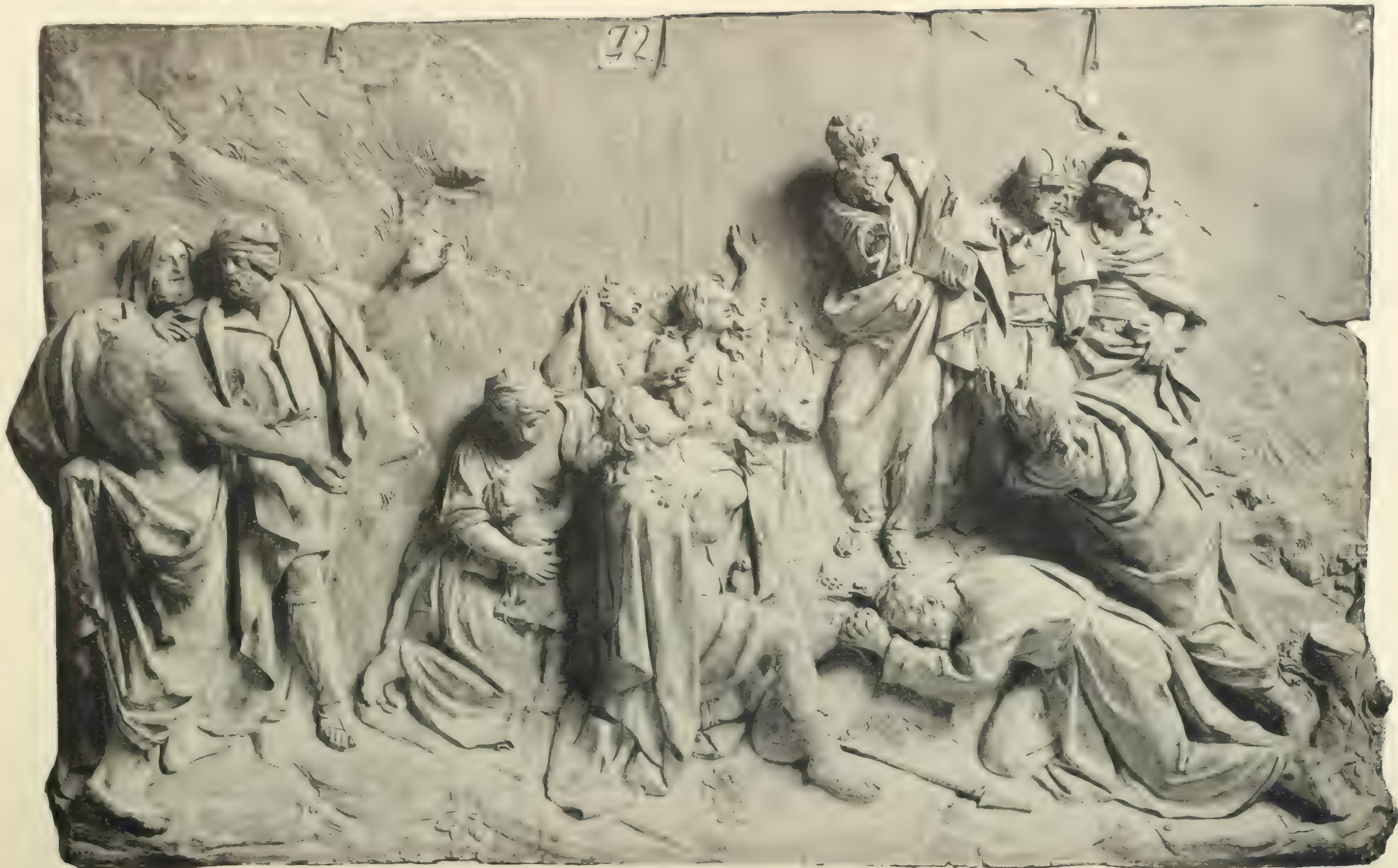
Hemos entrado en algún detalle, sobrado minucioso quizá, porque en el conjunto de éstos se ve cómo se trataba de estimular, mes por mes, á hombres ya bastante maduros para educarlos en el alto arte, casi por los mismos procedimientos con que hoy se anima á los niños en la instrucción primaria.

PEDRO BUSSOU DEL REY. — No le cita Ceán Bermúdez, pero sí Osorio Bernard en la Galería bibliográfica de artistas españoles del siglo XIX, que apareció en 1884, y diez años más tarde el Conde de la Viñaza, en sus Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez, repitiendo con pequeñas variaciones de redacción los mismos datos consignados por el primero, menos el juicio de las obras de Bussou con que aquél termina su biografía.

Dice así el libro de Osorio en su pág. 109:

«*Bussou del Rey (D. Pedro).*—Escultor de reputación. Nació en la villa de Cárcar en 1765, y fué discípulo de su padre, D. Jacobo, á quien se deben las estatuas de las ocho musas, que trabajó para los jardines de La Granja. Trasladado con su padre á Madrid, fué discípulo de la Real Academia de San Fernando, donde mereció por su aplicación varios premios mensuales, y en el concurso general de 1796 el primero de la primera clase, ejecutando para alcanzarlo un bajorelieve que representaba á *Moisés arrojando las Tablas de la Ley*, que se conserva en dicha Academia, así como la *Degollación de los Inocentes*, que fué el trabajo de prueba para ingresar en la misma, en 1.° de Noviembre de 1797, como su individuo de mérito.

»En dicho año entró al servicio del señor Infante D. Antonio, para quien ejecutó muchas obras de gran mérito, debiéndose citar especialmente una bellísima imagen de *San Antonio de Padua,* que existe en Sacedón.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

MOISÉS CON LAS TABLAS DE LA LEY

por Pedro Busseau y Rey: Concurso de 1796

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

»En 1802 regaló á la antedicha Academia dos vaciados en yeso del *Apolo Pithio* y el *Antinóo* que había modelado en barro. Carlos IV le confirió la plaza de su escultor de Cámara con destino al Real Sitio de Aranjuez, contándose entre otras obras que allí hizo, un hermoso *Baco* que está colocado en la casa del Labrador, y es objeto siempre del mayor aplauso. Falleció en dicha población en 19 de Mayo de 1806.

»El escultor Bussou supo imprimir á todas sus obras un carácter tal de clasicismo, que hacen recordar involuntariamente los grandes modelos de la antigüedad.»

En el expediente de Bussou del Rey se conservan los diversos temas que fueron proponiendo los miembros de la Junta para que de entre ellos se sortease el que había de realizar en un relieve de barro el aspirante á académico de mérito por la escultura. Todos se refieren á pasajes del Antiguo Testamento, menos el de la Fe del Centurión y el de la Degollación de los Inocentes, que fué el que le tocó ejecutar.

Uno sólo lleva el nombre del que lo propuso, Pedro Michel, y es el de la interpretación por José de los sueños del copero y del panadero de Faraón; los restantes carecen de indicaciones sobre autor.

Se halla mejor determinado el cuadro de barro en que Moisés baja con las Tablas de la Ley que el de los pobres niños condenados á muerte por Herodes; la figura del legislador hebreo en el primero se destaca mucho del fondo del cuadro, y sin ser éstas ni sus compañeras muy parecidas ni en el conjunto ni en los detalles á las más notables de las conocidas, se adivinan en ella inspiraciones de las buenas esculturas del Renacimiento, más que reminiscencias clásicas.

Debe contarse este relieve entre los simplemente aceptables de los que la Academia posee, á pesar de todas sus deficiencias.

Es muy digna de observarse en él la variedad de tipos de las cabezas y expresión de los rostros de los hombres, en que parece haberse puesto la representación de diversas razas: no las hizo indudablemente con el mismo modelo. Son en cambio mucho más semejantes entre sí las de las diferentes mujeres, sin ser del todo iguales.

Ni en su solicitud ni en otros documentos de su expediente se citan más obras originales hechas de su mano; pero sí se lee en él que fué

nombrado escultor para trabajar en Aranjuez, y que el Infante Don Antonio le encargó la copia de las estatuas que poesía la Academia, para lo cual solicitó de ésta, en 1.º de Septiembre de 1799, que *se le permitiera separarlas de la pared* para poder cumplir mejor su cometido.

Es extraño que el que supo ganar un primer premio con la composición que publicamos se ocupara luego sólo en trabajos que tenían mucho de mecánico.

ANTONIO CAPELLANI.—No le citan ni Osorio Bernard ni el Conde de la Viñaza.

En el archivo de la Academia se conserva el expediente que entabló en 1812 para obtener el grado de académico y el relieve que ejecutó por orden de la misma después de sortearse diferentes temas con este objeto.

Del expediente resulta que, solicitado este honor por Capellani el 7 de Marzo de 1811, no fué admitido á las pruebas hasta la Junta de 12 de Abril del siguiente año. En ésta se le señaló el tema «Ester desmayada delante del Rey Asuero al pedirle, á súplicas de Mardoqueo, la revocación del decreto que había promulgado contra los hebreos de su reino», mandándosele que lo ejecutara en figuras de media vara de alto. Este relieve es el que publicamos en una de nuestras fototipias. Se guarda en mal estado de conservación, viéndose bien las figuras del Faraón y de Ester y faltando las cabezas de otras dos que componen el conjunto.

Brillante desarrollo en el XIX.

La lista de los académicos de San Fernando en el siglo XIX empieza con los nombres de algunos escultores que pueden calificarse sólo de apreciables, como *Capellani,* citado ya en la sección anterior, é inmediatamente se destacan en ella cuatro figuras de méritos muy diferentes, de tendencias y sentido sobrado diversos, que concuerdan sólo las cuatro en no podérselas confundir en el montón de los obreros, más ó menos acertados, que contribuyen al desarrollo de la escultura patria.

José Ginés, que obtuvo el grado de académico de mérito en 1814; Alvarez de Cubero, Damián Campeny y José Piquer, que lo fueron,



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTHER DESMAYADA ANTE EL PHARAÓN
por Antonio Capellani, Académico de mérito en 1812
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

respectivamente, en 1819, 1822 y 1832, son figuras de artistas que no pueden dejarse en las sombras de una lista general de los que fueron favorecidos con el mismo título, ni ser puestos á igual nivel que Capellani, Valeriano Salvatierra, ni otros, que trabajaron por los mismos años en que ellos lo hicieron.

De Ginés conserva la Academia los numerosos grupos, en gran parte en barro y en alguna figura de madera, de la Degollación de los Inocentes, donde se refleja su fantasía para la variedad de actitudes y expresiones, su pensamiento bien dominado por las imágenes sangrientas de aquella escena, su tendencia á exagerar la nota de lo cruel y de lo horrible, su facilidad para modelar tan pronto figuras de un movimiento violentísimo como las relativamente tranquilas dentro de su representación pasional y de agudo dolor.

Alvarez de Cubero es la figura del artista de gran talento; del autor del grupo *La defensa de Zaragoza*, que asombró á sus contemporáneos y sigue siendo apreciado como una inspirada escultura, excepcional entre las obras del tiempo, después de haber pasado hace ya muchos años las impresiones del primer momento; es el hombre que supo tener bien acentuada personalidad dentro de las corrientes generales en que se educó toda aquella juventud, sujeta á idénticos moldes, y acreditarse de creador genial dotado de todos los vigores necesarios para colocarse en primera línea.

Damián Campeny fué un servidor feliz y acertado del buen gusto clásico. No supo elevarse á sentir por sí una concepción del gusto é importancia de la realizada por el anterior; maestro de mano, dotado de la suficiente delicadeza para sentir en su gran belleza las formas antiguas, no había en su espíritu esa fecundidad creadora de que están dotados los individuos capaces de dar un impulso colosal á la rama de la investigación humana que cultivan, siendo propulsores y no propulsados.

José Piquer es una personalidad puesta en medio de las direcciones docentes que imperaron durante la primera parte de su vida y de los albores de las tendencias modernas. Tiene en su alma, para las obras de concurso, el espíritu del neo clasicismo, y se adapta luego, con sentimiento de los asuntos, á cada una de las obras que se le encargan. Trabaja relieves, como el de la hija de Jepté, donde abundan los reflejos del mundo helénico y talla efigies policromadas si

guiendo las mejores direcciones de la imaginería española. Sabe ser neo-clásico cuando pretende serlo, como demuestra el susodicho relieve, y se eleva pocos años después, en París, á un vigoroso realismo con su efigie de San Jerónimo. Es excepcionalmente notable en su amplio espíritu y poder de adaptación.

Unas breves biografías y las listas de obras de estos cuatro escultores, compondrán mejor el cuadro de la forma en que se verificó la transición al mundo artístico de nuestros días, que la multiplicación de otros detalles.

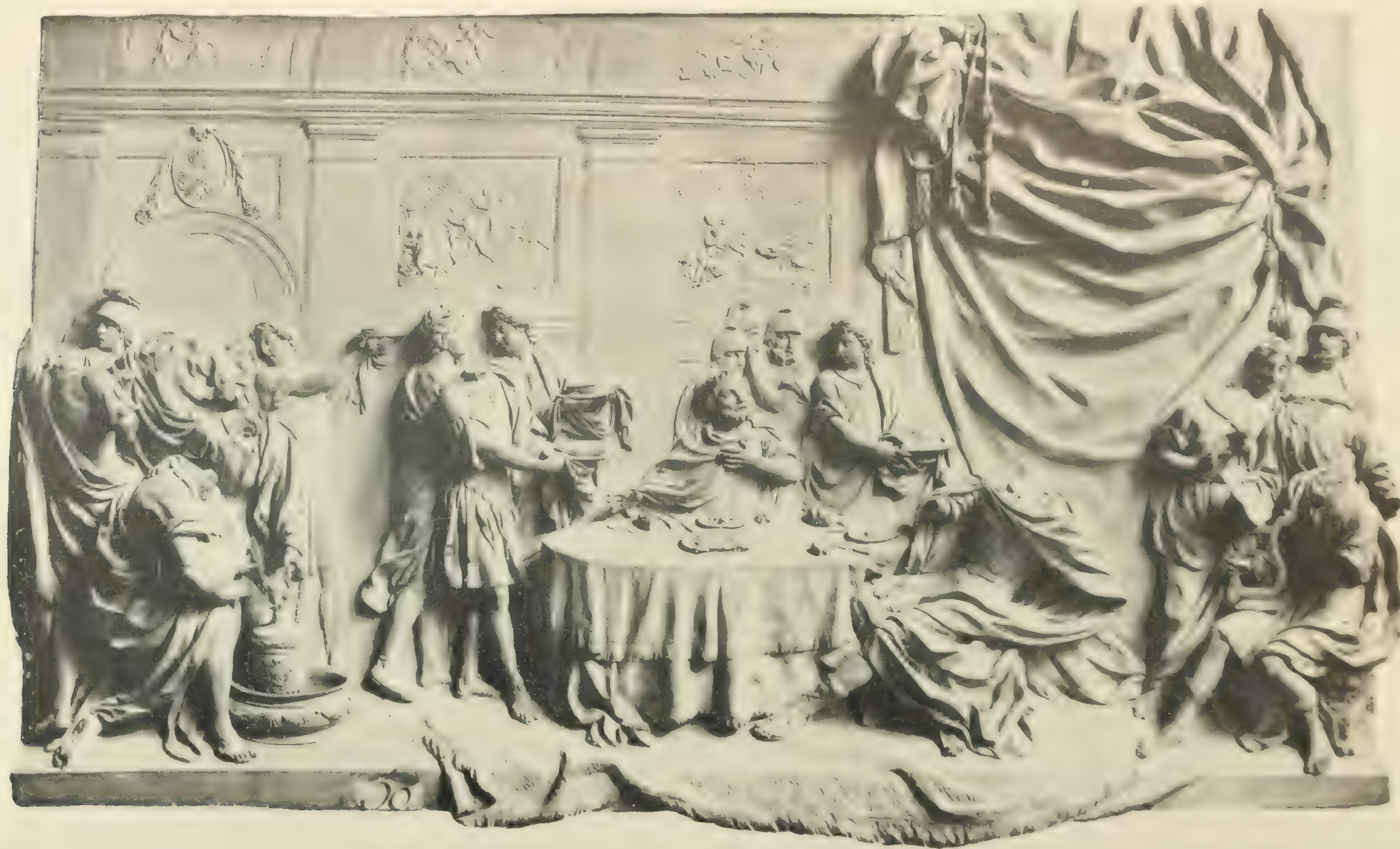
José Ginés.—Es un escultor por su origen valenciano, y por el ambiente en que pasó su infancia pueden explicarse en parte su temperamento artístico pasional, el color rico con que policromó sus mejores grupos de barro.

Nació en *Polop,* en 1768, y todavía niño, pasó á la capital de la provincia y comenzó los estudios en la Academia de San Carlos, obteniendo pronto varios premios y una pensión de seis reales diarios para pasar á Madrid y perfeccionarse en la de San Fernando.

Pocos artistas han dado pruebas de mayor precocidad. En 1784, cuando sólo contaba dieciséis años, obtuvo el primer premio de la tercera clase del concurso abierto por la Academia de San Fernando, modelando la estatua llamada el *Apolino de Medicis,* por el vaciado que existía en la Academia. En 1787 alcanzó el primero de la primera clase, representando en un relieve el «Convite á Damocles de Dionisio el Tirano».

Acreditó en la primera obra que en brevísimo espacio de tiempo había adquirido la fina vista y la seguridad de mano necesaria para reproducir á la perfección la escultura que se le mandó copiar. Demostró en la segunda, que pocos años después poseía el sentido de la composición, del conocimiento perfecto de la distribución de figuras en un asunto, de las leyes de la perspectiva sentidas, más que amaneradamente cumplidas. Llegar á estas alturas antes de cumplir los veinte años es hecho que declara su natural temperamento de artista.

Reproducimos en una de nuestras láminas el relieve laureado. Faltan en él, desgraciadamente, la cabeza de Damocles, donde debió acentuar la expresión fundamental del asunto, y otras seis más,



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CONVITE DE DIONISIO EL TIRANO Á DAMOCLES

por José Ginés: Concurso de 1787

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

siendo esta obra una de las que habían sido peor tratadas cuando la Corporación se decidió á recogerla y guardarla en forma conveniente. Privada de muchos de los elementos que la avaloraban no es, hoy, por lo tanto, posible darse cuenta completa de su mérito y belleza.

Vese, sí, claramente en ella el primor del modelado de muchas cabezas, el deseo de hacer agradables y simpáticos los rostros de los personajes, la minuciosidad en los relieves del fondo que enriquecen el palacio de Dionisio, la riqueza de detalles, la variedad de los grupos, mucho que descubre con qué amor cultivó también Ginés la pintura, aunque no lograra llegar en ella á la misma altura que en el arte á que quiso dedicarse con mayor empeño. Esto explica á la vez muchas de las excelencias y muchos de los defectos que se descubren fácilmente desde el primer momento en sus mejores composiciones.

No sintió la grandiosidad de la estatuaria antigua de que tantos modelos había copiado, y con acierto, más que de joven, de niño. Esta educación le sirvió indudablemente para hacer más correcto su dibujo y acertar con las actitudes de muchas de sus figuras; pero tanto sus gustos como el género de los encargos que principalmente se le hicieron durante más de veinte años por el monarca y los príncipes, le inclinaron á lo delicado en lo pequeño, á lo graciosamente lindo, á lo que podía lucir más en los elegantes salones que en los amplios museos.

Poseyendo un talento excepcional y fuerza creadora propia, fué, sin embargo, más estudioso que genial, más reflexivo que espontáneo, más minucioso que inspirado, cayendo en cambio en la exageración del exceso de movimiento, de las actitudes violentas, de lo sanguinario y de lo horrible cuando se propuso ser vigoroso; y sus obras se aplauden, sin embargo y á despecho de faltar en ellas la serena majestad escultórica. No se sabe si se ven en sus creaciones figuras de cuadro ó relieves de barro, y, sin embargo, atraen, se las mira con simpatía, se las encuentra belleza, no puede confundírselas en el montón de lo hecho por el vulgo.

Las obras que guarda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando descubren bien estos contrastes entre lo delicado y lo violento; los brutales verdugos de La Degollación de los Inocentes, á quienes las madres sacan los ojos con sus uñas ó muerden en los brazos con rabia, no parecen de la misma mano que las pulcras figuras de remi-

niscencias clásicas que sirven la mesa de Dionisio y acercan los manjares con que éste obsequia á Damocles. Entre la factura de unos y otros parece haber pasado mucho más tiempo del que realmente pasó, y muy variadas y aun contrapuestas tendencias de escuela, coincidiendo sí aquéllas con éstas en una sola cita; en ser manifestaciones diferentes del arte de lo pequeño, más próximas al juguete artísticamente hecho, que á la estatuaria grandiosa. En las pocas obras suyas que quedan dentro de este género, la Venus y alguna otra, no llega á la misma altura sus efigies, como el San Antonio de la Florida, son buenas sin podérselas comparar á las mejores de nuestra estatuaria en madera policromada.

En un corto período pasó por los mayores honores y distinciones, teniendo la fortuna de no ser de esos artistas cuya memoria y mérito han de rehabilitarse muchos años después de muerto. En 26 de Noviembre de 1794, y á los veintiséis años de edad, le nombró Carlos IV escultor de Cámara honorario; en 5 de Junio de 1814 se le otorgó el grado de académico de mérito; siete meses después fué nombrado Teniente director de la Academia, y antes de cumplirse los dos años desde el último nombramiento, en 6 de Noviembre de 1817, se le invistió con los honores de Director. Falleció el 14 de Febrero de 1823.

Este que empezó siendo por su nacimiento y por los primeros años de su educación un artista valenciano, concluyó por ser un escultor madrileño, porque aquí llegó á las mayores alturas en su profesión; aquí trabajó, y aquí se conservan también las principales obras que figuran en la siguiente lista, salvo algunas que han desaparecido, al desaparecer también los edificios en que las había ejecutado.

OBRAS DE D. JOSÉ GINÉS.— Varias obras para el *Nacimiento* llamado del Príncipe, siendo notable entre ellas el grupo que figura *La Adoración de los Pastores*, y *La Degollación de los Inocentes*, que está en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La Venus, de mármol, que se conserva en el Museo del Prado.

Los cuatro Evangelistas, de estuco, que existen en la capilla de Palacio.

Las figuras y trofeos militares, colocados en la puerta del Museo de Artillería.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRUPO EN BARRO DE LA DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES

por José Ginés

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Los adornos de la fachada de la Inspección de Milicias.

Dos mancebos, en una de las capillas del Monasterio de Atocha.

Doña Isabel de Braganza, busto.

España dispensando su protección á las Artes, modelo del grupo que corona la Puerta de Toledo.

El Apolino, copia del de Florencia.

Convite de Dionisio el tirano á Damocles, bajo-relieve en la Academia de San Fernando.

La Religión, estatua para las exequias de la Reina Doña María Amalia de Sajonia.

La Templanza.

La Prudencia, ejecutadas estas dos estatuas para las exequias de Fernando VII.

La Fama en acción de romper el vuelo.

San Pedro Alcántara, estatua para la iglesia parroquial de San Justo de Madrid.

San Antonio y todos los adornos y altares de estuco existentes en la capilla de la Florida.

José Alvarez de Pereira y Cubero.—Es de una personalidad artística que contrastra profundamente con la anterior.

Para conocerle no es necesario entregarse á grandes investigaciones; se han publicado numerosos detalles de su vida y de sus obras. Su grupo La defensa de Zaragoza ha sido interpretado á capricho por algunos eruditos, haciendo caso omiso de las declaraciones del autor, analizado en su excepcional mérito por los críticos más ilustres, cantado por los poetas.

En el mismo año precisamente en que nacía José Ginés en Polop, veía la luz en Priego de Córdoba este notable escultor, hijo de un marmolista pobre, que vino á ejercer su profesión á la Cartuja del Paular, y ocupó ya á su hijo en esculpir algunas estatuas para el transparente.

Vuelto á Córdoba, fué allí discípulo en el dibujo de Monroy, y después de otros profesores en Granada. Regresó de nuevo á la primera ciudad, y el Obispo Caballero le colocó con el escultor francés Verdiguier, retirándole luego esta protección con que había empeza-

do á favorecerle, no sin entregarle una pequeña suma, con la que llegó á las puertas de Madrid, teniendo que trabajar en seguida de cantero, como medio de proporcionarse los necesarios recursos.

Al cabo de poco tiempo pensionóle otra vez el Obispo, y encontró decidido apoyo en la Academia de San Fernando, reflejándose de tal modo esta parte de su vida en la solicitud que dirigió á este Cuerpo artístico para ingresar en él, que no estimamos pueda hacerse en este período mejor su biografía que la que resulta de transcribir íntegro este curioso documento, como lo hacemos en las siguientes líneas:

«Serenísimo Señor:

»D. José Alvarez, escultor de Cámara de S. M., con el mayor respeto á V. A. expone: que penetrado de agradecimiento recuerda con placer y lleno de satisfacción los muchos favores que ha recibido de esa Real Academia desde los primeros pasos que dió en la carrera que ha emprendido; tales son, entre otros, el de haberle estimulado al estudio, prodigándole los más luminosos consejos; el haberle facilitado y franqueado por espacio de tres años los bellos modelos de la antigüedad, que posee el mismo establecimiento, para que los dibujase y modelase á su placer en la sala del colorido, y el de haberle proporcionado sitio en el recinto de la propia Academia para ejecutar la obra de oposición á los premios generales cuando llegó la época de ellos, porque el exponente no tenía estudio ni casa proporcionada para hacerlo con comodidad; de modo, que la Academia era su asilo, su estudio y su habitación habitual en todas las horas útiles del día, por cuya razón se lisonjea con el título, no sólo de discípulo, sino de hijo, si así puede decirse, de ese Real Establecimiento, con preferencia á la mayor parte de los demás que tienen el honor de asistir á las escuelas y recibir la instrucción de los dignos profesores que tanto le ilustran y honran: Que esta dicha obra mereció el primer lugar á juicio de V. A. y fué premiada por consiguiente: Que este primer ensayo y el feliz suceso que tuvo, fueron un poderoso motivo para obtener del Rey la gracia de ir pensionado á París á extender y perfeccionar sus conocimientos, lo que verdaderamente le fué muy útil al exponente, pues con la comunicación de aquellos profesores y apoyado en los principios y doctrina que había adquirido en el seno de esta Real Academia, pudo conocer el estado en que se hallaba la juventud

artística de la Francia, y entusiasmado por su arte, con deseo de hacer honor á su Patria, se atrevió y se decidió á rivalizar con dicha juventud, presentándose en la palestra para concurrir, á poco tiempo de estar en París, á la oposición de los premios que allí se distribuyen anualmente, sin arredrarle el rigor y severidad que se emplean para las tales oposiciones, pues los seis alumnos que por los ejercicios de prueba ganan la distinción de ejecutar la obra forzada en asunto y en tiempo, tienen que hacerla aislados, privados de consejo, de modelos del antiguo, de dibujos y estampas, y sin más auxilio que la simple naturaleza en el modelo vivo, cosa tan difícil de conocer para la juventud; y á pesar de todo y del poco apoyo que podía esperar el exponente en una nación extraña y de cuyo idioma tenía muy poco conocimiento, obtuvo el primer premio en calidad de extranjero y fué coronado por el Instituto de Francia: Que en seguida pensó y ejecutó la estatua del *Ganimedes*, la que después de ser juzgada en concurrencia de otras obras de los primeros artistas franceses y presentada en exposición pública fué coronada y el autor premiado con una medalla de oro de quinientos francos: Que cumpliendo el exponente con la obligación de agradecido, y para satisfacción de V. A., además de enviar un vaciado de la misma estatua, dió cuenta de los progresos que había hecho y de las recompensas y honores que había obtenido; pero, sin duda, esta Real Academia no habrá recibido las tales relaciones, pues hasta ahora no ha tenido la satisfacción de haber tenido aviso de ello: Que el Señor Don Carlos IV (q. e. g. e.), en recompensa de los adelantamientos del exponente y en atención á las distinciones que había obtenido entre los extranjeros, tuvo á bien distinguirle también, concediéndole el aumento de cuatro mil reales anuales á su pensión, mandándole pasar al mismo tiempo á Roma: Que en esta capital, á la vista de los bellos é inimitables monumentos de la antigüedad, adquirió nuevas ideas y se propuso seguir las huellas de aquellos maestros de la Escultura; no fué desgraciado en sus ensayos, pues por la primera obra que ejecutó y expuso al público, que eran unos bajo relieves para el Palacio Quirinal, recibió la agradable recompensa de que la Academia de San Lucas le nombrase espontáneamente su académico, y poco después lo fué del número y del Consejo secreto de la misma: Que á pesar de que la desastrosa revolución de España le privó de medios de existencia y trastornó sus

planes, no ha dejado de ocuparse y de hacer varias obras en mármol, principalmente desde que la tranquilidad se ha restablecido; entre otras muchas, de estilo gracioso y bustos en todos géneros, cuenta como más capitales la estatua de S. M. la Reina Doña María Luisa (q. e. g. e.), la de la difunta Marquesa de Ariza, la del Mariscal de Wervick, de tamaño colosal, que debe vaciarse en bronce: Que últimamente ha compuesto un grupo colosal que representa *un hijo que defiende á su padre, herido por los enemigos*, hecho heroico sucedido en Zaragoza en esta última guerra, en el que ha procurado seguir el gusto de los antiguos griegos, observando las leyes y principios que ellos siguieron, que no consisten en otra cosa más que en parar bien la atención en lo que es una obra monumental ó aislada, la que debe producir orden, variedad, unidad de carácter, armonía y expresión por todos los puntos; en la ejecución, de cuyas obras los modernos, por falta de observar estas leyes, han incurrido en extravagancias caprichosas y pintorescas, y han confundido este arte sublime con la Pintura, cuyos principios son diferentes en atención á su posibilidad respectiva. Si el exponente se lisonjea de haber conseguido vencer en gran parte las dificultades que V. A. sabe que deben ofrecerse en una composición de esta naturaleza, es por los elogios multiplicados que ha recibido, tanto de palabra de las muchas y distinguidas personas que han honrado su estudio, como por escrito en papeles públicos, de lo cual esta Real Academia puede tener noticia, y por el silencio de los émulos en un país en donde no se escasea la crítica para todo lo que no es sobresaliente. Le es muy sensible al exponente no poder presentar dicha obra al sano é imparcial examen y juicio de V. A. para poder pedir con desembarazo el honor á que aspira; pero, desde luego, ofrece un bello vaciado de ella en cuanto esté ejecutada en mármol, en obsequio y agradecimiento de lo mucho que debe á este respetable y distinguido Cuerpo.

»Entre todas las honras y distinciones que ha recibido el exponente en el discurso de su carrera, echa menos una de las que como español más puede lisonjearle, que es la de ser contado en el número de los académicos de mérito de la Real Academia de San Fernando, y á lo que se cree con algún derecho, tanto por ser un discípulo é hijo predilecto de ella, cuanto por los esfuerzos que ha hecho para sobresalir en su arte, á pesar de que no lo haya logrado como lo desea; por

tanto, si por lo que lleva expuesto se le juzga digno de un honor tan distinguido,

»Suplica rendidamente á V. A. tenga á bien admitirle en su seno, nombrándole académico de mérito para que tenga el gusto el suplicante de ir condecorado con esta lisonjera recompensa á ejecutar y concluir las obras que S. M. ha tenido á bien encomendarle por un efecto de su real munificencia, á cuya gracia quedará eternamente reconocido, ofreciendo emplearse en cuanto pueda ser apto y alcancen sus conocimientos para los adelantamientos y progresos de un Establecimiento tan útil y tan brillante.

»Dios guarde á V. A. muchos años.

»Madrid, 19 de Noviembre de 1819.

»Serenísimo Señor: A L. P. de V. A.—*Josef Alvarez.*»

En el texto de este documento se halla la demostración plena de diferentes hechos.

Es el primero el amor con que la Academia de San Fernando veía los excepcionales progresos de José Alvarez; no cabían en los pechos de aquellos artistas las pequeñas tristezas del bien ajeno, ni resquemor porque un joven llegara, en la perfección de sus creaciones, á más altura de la que ellos habían alcanzado. Hijo de la Corporación se llama, y como madre se portó siempre con él, sin las veleidades y dudas que acerca de sus progresos y tendencias sintieron otros protectores, que fueron á despecho de todo generosos con él y le mostraron excepcional amor.

Es el segundo el de los brillantes triunfos que su educación le proporcionó en París. No era, por lo tanto, tan mala la enseñanza que aquí se daba, como tienen costumbre de asegurar espíritus muy ligeros, que no han sentido remordimiento alguno en denigrar todo lo español con tal de nutrirse cómodamente de mentiras convencionales y no tomarse la molestia de seguir el camino más trabajoso y más honrado de estudiar por sí mismos las cosas; que han preferido juzgar sólo por unas cuantas apariencias vistas de prisa á penetrar en el fondo y totalidad de los asuntos por ser este camino más largo de recorrer.

Es el tercero, que á los triunfos de París siguieron los de Roma, y que el joven artista español brilló en primera línea, donde brillaban los más eminentes escultores de Europa; que colaboró en obras de

esas regias, que sólo se encomiendan á las personalidades de bien sentada reputación y que allí obtuvo también distinciones excepcionales.

Es el cuarto, que el grupo de majestuosa belleza que mayor fama le dió se ha llamado con justicia por el pueblo La defensa de Zaragoza; un asunto relacionado con ella fué el pensado y ejecutado por Alvarez; un episodio de la edad contemporánea y no ninguno tomado de los clásicos fué el que se propuso realizar; y es singular, y argulle desconocimiento y soberbia á la vez, el que un crítico se propusiera darle otra interpretación y no la que terminantemente declara el autor, que es quien mejor podía decir lo que quería hacer.

No comprendía, ciertamente, el que de este modo fantaseaba, que en sus afirmaciones iba envuelta una depreciación injusta del principal mérito de Alvarez. Han alabado sin tasa muchos biógrafos de *Goethe* la alta y singular representación que le dió, en medio de la belleza de sus escritos, el haber llevado á un poema, delicadamente dibujada, la figura de una mujer del pueblo, de una pasión sentida en su época, en vez de llenarle de figuras de príncipes y magnates de que llenaban sus novelas y cantos los demás. No es menos laudable en nuestro artista, y le da también singularísima personalidad, el que idealizara acontecimientos de los que estaban ocurriendo en sus días, que quisiera llevar al campo de la estatuaria los heroísmos de sus contemporáneos y no las tragedias bíblicas ni romanas, siquiera en este primer momento de transformación de las tendencias creadoras, no se atreviera á separarse en la forma de las tendencias imperantes en aquel período dentro de España y en el extranjero, como se separó de ellas en lo fundamental y de esencia.

Alvarez fué en su obra un inspirado y acertadísimo precursor de todo el pensamiento artístico moderno. No pudo respirarlo en el ambiente general que hoy se respira de buscar la belleza en las acciones corrientes; tuvo que ser, con algunos literatos y otros compañeros, un revolucionario, y su esfuerzo revela una alta personalidad, un modo de sentir muy propio, un alma bien templada que de seguro le proporcionó alguna de las contrariedades que se adivinan en su vida, uno de esos genios más grande todavía que por lo mucho y muy hermoso que han realizado, por lo que dejan adivinar con viva luz de su fecundidad creadora.

En la Junta ordinaria de 28 de Noviembre de 1819 fué admitido académico de mérito por veinticinco votos contra uno, el de uno de esos individuos que nunca faltan para desentonar, por su estrechez de espíritu, en las Corporaciones que le tienen más alto; el de una de esas almas que no pueden contemplar sin dolor los triunfos de sus semejantes; gentes perjudiciales y verdaderas calamidades de la sociedad, á quienes hay que compadecer más que odiar, porque en su mismo pecado llevan el terrible castigo de los infiernos del Dante.

Otras notas biográficas demuestran lo en serio que tomaba cuanto podía relacionarse con el estudio de su profesión y cómo pudo llegar alto porque trabajó mucho, y no por esos esfuerzos del genio sin educar de que tan á menudo se habla y que jamás se han realizado en ningún tiempo ni en ninguna de las esferas de la actividad humana.

Domiciliado en París, se puso á estudiar con empeño en el colegio de Medicina, y allí hizo numerosas prácticas de disección para conocer á fondo la forma humana que había de representar.

Dos años después labró su estatua de *Ganimedes,* y el mismo Emperador Napoleón quiso coronar por su mano al artista extranjero que sabía poner tan alto el universal culto de la belleza.

Encarnando en su espíritu ese amor patrio que propulsó aquí la guerra de la Independencia, no quiso reconocer como Rey de España á José Bonaparte, y fué encerrado, en compañía de otros españoles, en el castillo de *Sant Angelo.* Entonces tuvo *Canova* uno de esos impulsos generosos que tantas veces mueven en las grandes ocasiones el alma de los artistas. Había mirado al español como un rival temible, luchando ásperamente con él; pero al ver su desgracia cambió en seguida de actitud y envió repetidas veces recursos en metálico á la esposa y los hijos del prisionero, que quedaban por el pronto en la miseria.

Por el grupo *La defensa de Zaragoza*, labrado poco después de ser puesto en libertad, le visitaron en su estudio el Emperador de Austria, Metternich y otros hombres notables, deseosos de adquirirle; todas sus gestiones resultaron inútiles, porque Alvarez formó el firme propósito, que realizó, de enviarlo á España, sin otra retribución que el abono á medias de los gastos hechos.

Cuando en 1819 se dirigía tan modestamente á la Academia de San Fernando pidiéndola ingresar en su seno, había alcanzado ya los triunfos enumerados y era miembro de la de San Lucas, Instituto

de Francia, Carrara y Amberes. En 9 de Noviembre de 1827 se le nombró Teniente director, y un año y diez y siete días después murió de una afección hepática. Pocos habrán aprovechado mejor una existencia de cincuenta y cinco años.

Tuvo Alvarez para el pensamiento una representación singularísima, no sólo en la historia de la Escultura española, sino en el movimiento general de Europa. Reprodujo como lo hacían todos los grandes artistas de la época: Venus, Dianas, Adonis y Ganimedes, etc.; compuso grupos de Historia patria antigua, como los Numantinos; esculpió *Ensueños de la antigüedad* en los cuatro bajo-relieves que debían adornar la habitación de Napoleón en el Quirinal; reprodujo en estatuas y bustos de mármol personajes de la época: Isabel de Braganza, que publicamos en una de nuestras láminas; la Duquesa de Alba, Carlos IV y otros Reyes y Príncipes; pero sobre todos estos trabajos, que eran los del género dominante en aquel período, pensó en el hecho de la Defensa de Zaragoza, sintió viva en su alma la belleza de aquel heroísmo, le vió á la altura de los más grandiosos cantados por los clásicos, y en forma clásica también tuvo inspiración y alientos para realizarle, llevando la gloria de sus contemporáneos á ese Panteón de las sublimidades históricas donde se va reuniendo lo más noble, más excepcional y más alto que se va realizando en todos los tiempos.

Más bien que faltarle le sobran á Alvarez méritos para que su nombre suene en todos los estudios de la época unido al de sus contemporáneos Canova y Thorlwaldsen; lo único que le falta es que las obras españolas se estudien más, sean más conocidas y salga alguna vez la labor española del injusto olvido en que se la tiene por falta de análisis de los críticos extranjeros y mala voluntad ó despechos ocultos contra su propia Patria de algunos coterráneos. No es este enaltecimiento de nuestro gran artista un esfuerzo noble para sacarle de la obscuridad, es sólo un recuerdo hecho á los españoles que han olvidado lo que él significaba en los días de su vida; París y Roma le consagraron á la altura de los primeros que entonces creaban, y andando los tiempos, no sólo hemos tolerado que la representación entera de aquel brillante momento de la Escultura se pusiera sólo en el escultor italiano y el danés, prescindiendo del español, que estuvo á su misma altura, sino que al escribir de recorte de artículos extranjeros, nosotros hemos copiado sólo aquellos dos mágicos nombres, sin



ISABEL DE BRAGANZA

Estatua en mármol sin concluir, por José Álvarez

(MUSEO DEL PRADO)

tomarnos la molestia de comparar á sus estatuas las estatuas de Alvarez.

Cuando se establezcan en serio, sin prejuicio alguno estos paralelos; cuando á la lista entera de las creaciones de Thorlwaldsen y Canova se asocie la de lo ejecutado por nuestro escultor; cuando frente al sepulcro del segundo, en Santa María Gloriosa de los frailes, en Venecia, y al león de Lucerna, que llora á los suizos muertos en las Tullerías, se ponga La defensa de Zaragoza, todo el mundo comprenderá que hay en lo que dejamos escrito fría declaración de justicia y no exagerados apasionamientos patrióticos.

He aquí ahora la lista de sus principales obras:

Ganimedes, estatua presentada en la Exposición pública de 1804, en Francia, que le valió ser coronado por mano del Emperador Napoleón.

Venus.

Adonis.

Diana.

Aquiles, en el momento de haber recibido la flecha.

Los Numantinos, varios modelos de un grupo colosal que se han perdido por haber sido modelados en barro.

Ensueños de la antigüedad, cuatro bajo-relieves que debían adornar la habitación de Napoleón, en el Quirinal, siendo el mejor de todos el que representa el *Paso de las Termópilas.*

La defensa de Zaragoza. grupo por el que mereció ser visitado en su estudio por el Emperador de Austria, el Príncipe de Metternich y otros personajes

Carlos IV, estatua que se conserva en el Museo de Escultura.

Doña María Luisa, estatua de la Reina que se conserva en el mismo Museo.

Un amorcito con un cisne, conocido por el Ganimedes. Figuró en el Real Casino.

Estatua y sepulcro de la marquesa de Ariza.

Retrato del Rey Fernando VII.

Idem del Infante Don Carlos María Isidro.

Estatua sentada de la Duquesa de Alba.

Idem de la Reina Doña María Isabel de Braganza

Apolo con la lira en la mano, en el Real Museo

Un joven dormido que se supone el Amor, Real Museo.

Estatua en pie del Amor, Real Museo.

Don Juan Agustín Ceán Bermúdez, busto.

El maestro Rossini, busto.

Su hijo D. José, busto

Los Reyes Carlos IV y María Luisa, bustos, en la fachada de las Casas Consistoriales de Salamanca.

Un mausoleo, en la iglesia parroquial de Liria.

León de mármol peleando con una serpiente, en la fuente de la Villa de Priego. Fué ésta una de sus primeras obras.

D. Esteban Agreda, busto, en la Academia de San Fernando.

Hércules luchando con un león, ejecutado para recibirse de académico de mérito en la de San Fernando.

Translación de las reliquias de San Isidoro á León en hombros del Rey Don Fernando y sus hijos, obra premiada por la Academia.

Fuente de Hércules y Anteo, en Aranjuez.

Infante de España D. Francisco de Paula de Borbón, busto.

El Duque de Berwick, estatua.

Diana cazadora en actitud de correr.

Venus con un amorcillo que le saca una espina del pie.

El amor filial, grupo.

DAMIÁN CAMPENY.—Fué quizá el que rayó á mayor altura interpretando en diferentes asuntos antiguos las formas clásicas; pero no puede competir con el anterior en pensamiento y representación dentro de la historia de la escultura española en el primer tercio de la décimonovena centuria.

Nació en Mataró el 12 de Abril de 1771, tres años más tarde que Ginés y que Alvarez, y pertenece á su misma generación; fué como ellos de la época de Canova, y con el célebre escultor italiano estuvo también en relaciones cuando llegó á Roma, y en Roma se perfeccionó estudiando los modelos antiguos.

Su historia es muy análoga á la de otros muchos artistas de aquella y de todas las épocas. Un nacimiento humilde, su padre era zapatero; una vocación despertada por las obras que hacían para el retablo de Mataró, *Gurri* y sus ayudantes; la educación deficiente en el

primer momento dada por aquel imaginero ramplón; la fe moviendo á la voluntad para persistir en el empeño; el ansia de buscar otros ambientes y el ensueño realizado de vivir en mundos más apropiados á su genio y de realizar allí en forma plástica lo que en forma ideal se dibujaba en su fantasía.

Sus biógrafos le pintan modelando imágenes con «el barro pegajoso de las calles de Mataró, primero»... y con «la arcilla de los campos inmediatos, después», no sin gran disgusto de su padre, que sólo veía en aquellos albores del genio pretextos para no trabajar en su oficio. Detallan luego cómo el consejo del presbítero D. José Camín abrió los ojos á su progenitor y permitió al adolescente desarrollar sus nativas cualidades. Cambian en cada una de estas biografías de artistas los nombres, y quedan en el fondo muy semejantes los hechos. Tuvo también que luchar rudamente, como todos, aquilatándose su energía y su fe en esa gimnasia de las contrariedades, y fué académico de Barcelona, de Madrid, en 9 de Abril de 1819, de San Lucas de Roma; profesor, autor de estatuas laureadas, teniendo en compensación de estos triunfos que sufrir más de una vez los alfilerazos y molestias pequeñas de las nulidades envidiosas.

No fué breve su vida; murió el 7 de Julio de 1855, cumplidos ya los *ochenta y cuatro años*, y no es de extrañar, por lo tanto, como para otros, las numerosas obras que se conocen de su mano. Tuvo tiempo para educarse, para perfeccionar su trabajo, para llegar á la madurez del pensamiento, sin que la fiebre del crear se realizara á costa del organismo, sin que las inspiraciones mataran el cuerpo.

Más que los detalles de la existencia, interesan en éste y otros hombres notables la característica de su obra. Campeny abordó los géneros entonces preponderantes, haciendo estatuas y relieves del género clásico y trabajando efigies religiosas. La mezcla extraña de la piedad religiosa y el paganismo de la forma que llenaba las sociedades desde el siglo XVI, contenida sólo á veces por vigorosa disciplina, llenó su mente, permitiéndole realizar cosas bellas en la dirección de lo clásico y efigies aceptables dentro del mundo de los templos.

Tomando asuntos de la historia antigua, modelando Neptunos y Dianas como dioses paganos, algo más movidos que los representados por los griegos, simbolizando en algunas cabezas el sol y la luna, componiendo retablos y dibujando el rostro del Salvador del mundo,

se mostró siempre maestro en la factura, acertado en la agrupación de figuras, hombre de buen gusto en la interpretación de los episodios y poco inclinado á revolucionar el arte, diferenciándose en esto de Alvarez, que abordó más de una vez los asuntos corrientes, y fué fecundo para embellecer en el arte uno ú otro de los hechos que estaban ocurriendo ante su vista. Campeny pensó en el pasado.

Ni en el catálogo de sus obras, que va al final del estudio publicado para honrar su memoria al colocar en 1883 su retrato en la «Galería de catalanes ilustres», ni entre las muchas suyas que figuran en los diferentes inventarios de las colecciones pertenecientes á la Real Academia de San Fernando, se encuentra nada que tenga la alta representación, que revele la singular personalidad, que declare la altura de pensamiento de La defensa de Zaragoza, de Alvarez. Ninguna de Campeny tiene para su época este grado de originalidad.

Juzgadas, en cambio, en su forma, son sí muy hermosas en su casi totalidad, y no desmerecen, ciertamente, de las buenas del gran escultor italiano y del gran escultor danés que parecen haber encarnado solos el movimiento de la época, olvidándose lo que fueron entonces los artistas españoles por esta eterna injusticia con que se nos trata, de la cual son culpables, en primer término, muchos de nuestros mismos compatriotas, más desconocedores aún que los extranjeros de lo que aquí se ha hecho.

Hemos publicado en su conjunto y en uno de sus bellos detalles el relieve *Sacrificio de Cal·lirrhoe,* que se conserva bien en la Academia de San Fernando, á pesar de dársele por perdido en el catálogo de sus obras, publicado en Barcelona. Hasta el año pasado en que se le recogió para evitar deterioros, ha estado muy á la vista de todo el mundo en la escalera de acceso á lo que antes fué Museo de Historia Natural y es hoy Dirección general de Aduanas. El que lo esculpió da muestra en él de haber estudiado las obras helénicas y de haberlas sentido. Por éste fué declarado académico de mérito.

Hemos dedicado también una fototipia á otro relieve de concurso, el que representa á «*Mucio Scévola* introduciendo su mano en el fuego á presencia de Porsena», que tampoco se cita en el susodicho catálogo, y en el cual se revelan las mismas cualidades, idénticas tendencias, igual buen gusto.

He aquí ahora reproducido el catálogo publicado en Cataluña y la

lista de las que figuran en el inventario impreso en 1824 de la Real Academia de San Fernando:

Catálogo de las obras ejecutadas por el Escultor D. Damián Campeny y Estrani, de las cuales ha podido tener conocimiento el autor del presente trabajo biográfico. (El publicado en Barcelona con ocasión de colocar el retrato de Campeny en la Galería de Catalanes ilustres):

Bajo relieve de asunto histórico.—Primer ejercicio de oposiciones verificadas en 1795.—No se conserva.

Diversos bocetos ejecutados en su taller de Barcelona.—Se conservan en la casa-torre de la familia Padró, en San Feliú de Llobregat.

San Bruno.—Estatua en madera, destinada al convento de Montalegre.—Fué destruída por las llamas en 1835.

Copia del Hércules de Farnesio.—Estatua en barro cocido, ejecutada en Roma.—No se conserva.

Idem íd.—Estatua en piedra, tamaño natural, existente en la fuente monumental del Paseo de San Juan.

Sisara en la tienda de Joel.—Bajo-relieve en yeso, ejecutado en Roma.—No se conserva.

Diana en el baño con sus ninfas.—Idem íd.

Bajo-relieve de un asunto tomado de la Eneida, de Virgilio.—Idem íd.

Ocho dibujos, estudios del desnudo.—Idem íd.

Lucrecia.—Estatua en mármol y modelo en yeso, ejecutado en Roma.—Existentes en el salón de la Junta de Agricultura, Industria y Comercio, en la Casa Lonja.

Cleópatra.—Estatua en yeso, ejecutado en Roma.—Se conserva en el salón principal de la Casa Lonja.

Barcelona.—Idem íd.—Destinada al monumento proyectado para conmemorar la venida de los Reyes Católicos á Barcelona.—Se conserva en el salón principal de la Casa Lonja.

Ceres, Cibeles, Palas y Neptuno.—Estatuas en yeso de tres palmos de altura, cuyos modelos se fundieron en bronce para formar parte del suntuoso centro de mesa destinado á la Embajada Española en Roma. La estatua de *Neptuno* la conserva, en yeso, el joven escultor D. José Campeny.

Neptuno.—Estatua en piedra.—Existente en Igualada.

Diana cazadora.—Estatua en mármol.—Se conserva en el salón de sesiones de la Junta de Agricultura, Industria y Comercio.

La fe conyugal.—Estatua en mármol.—Idem íd.

Himeneo.—Idem íd.

Viriato.—Idem íd.

Dos jarrones decorativos.—Trabajo en mármol.—Idem.

Dos bustos en mármol.—Copias del antiguo.—No se conservan.

Pío VII.—Retrato en mármol.—Existente en las habitaciones pontificias del Vaticano.

Dibujo de un bajo relieve de catorce palmos de largo por siete y medio de alto, representando el *Sacrificio de Cal-lirrhoe.*—No se conserva.

Grupo alegórico en bronce, ofrecido al Excmo. Sr. D. Manuel Godoy.

Paso procesional del Santo Sepulcro.—Grupo religioso, en madera, propiedad del gremio de revendedores de Barcelona.

San Jaime.—Estatua en madera.—Existente en la Iglesia del Hospital de Mataró.

San Vicente de Paúl.—Existente en la Parroquia de San Juan, de Mataró.

Retablo de la iglesia de Santa Marta.—Barcelona.

La Humanidad.—Estatua en yeso.—Existente en el salón principal de la Junta de Agricultura.

La Clemencia.—Idem íd.

La Afabilidad.—Idem íd.

Aquiles.—Idem íd.

Almogávar vencedor de un galo.—Grupo en yeso.—Idem.

Dos leones decorativos.—En yeso.—Idem.

Perro mastín.—Idem íd.

Además, mientras disfrutó la pensión de S. M. el Rey Don Carlos IV, remitió á Madrid diversas obras, algunas de las cuales deben hallarse en la Sección de Escultura del Museo del Prado.

OBRAS QUE SE CONSERVAN EN LA ACADEMIA

Cabeza colosal de la Luna, ejecutada en Roma.

Un modelito de la musa Urania.

La cabeza colosal del Sol.

Un busto de Jesucristo.

El de Nuestra Señora de los Dolores.

El busto del Salvador del mundo.

Busto de Nuestra Señora.

Epaminondas herido en un muslo, bajo relieve.

Diana con sus ninfas sorprendida por Anteón, bajo-relieve.

Sacrificio de Cal lirrhoe, bajo relieve ejecutado en Roma.

Mucio Scévola con el brazo en el fuego á presencia de Porsena, bajo-relieve.

JOSÉ PIQUER Y DUART.—Nació en Valencia el 19 de Agosto de 1806.

Fué nombrado académico de mérito de San Fernando en 16 de Septiembre de 1832.

Ascendió á Director honorario de la misma en 4 de Marzo de 1844.

Obtuvo los cargos de profesor de composición y modelado por el natural de la Escuela especial de Pintura y Escultura y el de primer escultor de Cámara.

Fué honrado con las Encomiendas de Isabel la Católica y de Carlos III.

Falleció en Madrid en 26 de Agosto del año de 1871.

Estas cifras tan secas, en que están puestos los principales hechos de su vida, dicen muy poco, sin embargo, respecto de lo mucho que puede decirse de la vida de Piquer. Sus diversos biógrafos, encariñados con figura de tanto relieve, nos le han pintado como él fué: con un espíritu elevado; con un tesón excepcional para vencer las dificultades; lleno del fuego sagrado del amor á lo bello; nunca vulgar, ni aun en las equivocaciones que pudo padecer, como las padecen, sin excepción alguna, desde los más altos á los más bajos.

Cuando trabajaba de joven con su padre, se mostraba conocedor y enamorado del arte antiguo, según nos cuenta el Marqués de Molins, al mismo tiempo que entusiasta de las grandes obras literarias, de los hermosos versos de Juan Nicasio Gallego y de otros poetas, encantado con todo lo que era grande y bello, alma verdaderamente de artista, inundada de luz como la de José Alvarez, que después de hacer mucho en la Escultura, todavía puso, á ejemplo de aquél, mu-

cho más en el impulso que dejaron en el ambiente para los ulteriores progresos.

Piquer fué uno de esos hombres que, en consonancia con su extensa fantasía, quiso tener amplio mundo ante sus ojos, buscando la variedad de las imágenes en los contrastes de razas y paisajes de los más lejanos países. Al cumplir los treinta años pasó á Méjico, costeando el viaje de uno que se decía su amigo y que aprovechó el primer momento de descuido del escultor para fugarse de su casa con los tres mil duros que aquél había llevado para su viaje, de ser completamente exacto lo que relata la Baronesa de Wilson. Quebrantada por esta repugnante contrariedad su alma enérgica, cayó por un momento en la debilidad de intentar el suicidio con una fuerte dosis de opio, que afortunadamente no pudo destruir su vigoroso organismo.

El socorro primero de *mil reales* con que le favoreció un catalán que era su vecino, un retrato que hizo gratuitamente, el Cristo de talla que le encargó el Conde del Peñasco, algunas esculturas y cuadros, y cuatro años de recorrer en seguida diferentes ciudades americanas, le dieron alta y bien merecida reputación en Ultramar y recursos con que realizar sus aspiraciones.

Pasó en seguida dos años en París, y entonces modeló y ejecutó en nueve días la efigie de San Jerónimo, modelo de realismo, expuesta en la capital francesa de 1840 á 1841, elogiada sin tasa por la Prensa extranjera por la belleza de la concepción y lo excelente de su factura, fundida luego en bronce por orden de Doña Isabel II y colocada esta reproducción en el Museo de Madrid, muy interesante además por representarse bien en ella una de las variadas direcciones en que se movió este artista, que tan fácilmente supo adaptarse á los diferentes géneros y acentuó en el conjunto de sus obras la transición importante que se estaba realizando en su época.

Para ver demostrado ese poder de adaptación y las evoluciones que fué haciendo su espíritu á medida que se iba poniendo en contacto con un mundo más amplio de naturaleza y de arte, basta comparar los trabajos que ejecutó en un mismo período, para responder á diferentes fines, y en distintas fechas de su vida, á continuación de sus numerosos viajes.

En 3 de Abril de 1832, cuatro años antes de pasar á Méjico, dirigió una solicitud á la Real Academia de Bellas Artes de San Fernan-



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

SACRIFICIO DE LA HIJA DE SEPTÉ

por José Piquer, Académico de mérito en 1832

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

do pidiendo que se le sometiera á pruebas para alcanzar el grado de académico de mérito, y en este documento, que copiamos á continuación, se enumeran algunas de las obras que ya por entonces había hecho y estaba realizando en Madrid y en El Escorial. Dice así:

«Serenísimo Señor:

»D. José Piquer, natural de la ciudad de Valencia, avecindado en esta villa y profesor de Escultura, á V. A. S , con toda veneración y respeto, expone: Que habiendo tenido el honor de trabajar en lo concerniente á su profesión en el catafalco que se construyó para las exequias de S. M. la Reina (q. e. p. d), estando en la actualidad ejecutando un tabernáculo adornado de varias figuras por disposición del Excmo. Sr. D. Manuel Fernández Valera, Comisario general de la Santa Cruzada; dirigiendo también en el obrador del ya difunto don Pedro Hermoso, primer escultor que fué de S. M., seis grandes figuras de fieras en piedra para colocarlas en el Real Sitio del Retiro, y deseando pertenecer á la benemérita Corporación de académicos de esta corte,

»Suplica se le dé un asunto á fin de expresarlo material y artísticamente para el objeto que lleva expresado. Gracia que espera merecer de la bondad de V. A. S.

»Madrid y Abril 3 de 1830.

»Serenísimo Señor.—*José Piquer.*»

Para hacer las pruebas á que se sometía la Corporación le dió á elegir entre diferentes temas y él se decidió por el «Sacrificio de la hija de Jepté». El relieve ejecutado se conserva; no hay en él deterioro; le reproducimos en la fototipia correspondiente, y en él puede verse hasta qué punto supo acomodarse bien al helenismo imperante entonces en la Academia el que hizo al mismo tiempo y poco después tantas estatuillas é imágenes, respondiendo á otras tendencias muy diversas y á otras tradiciones imperantes en el país.

El tabernáculo á que alude en su solicitud es el que se conserva en El Escorial; sus numerosas estatuillas contrastan con las líneas de los personajes del sacrificio de la hija de Jepté, y al mismo tiempo que servía á un ideal clásico y á otro piadoso, modelaba las seis fieras para el Retiro, anunciándose ya en él aquella fantasía y aquella seguridad de mano que desde el espíritu de las creaciones que todavía dominaban en su tiempo se había de elevar al realismo de buena

ley de aquel San Jerónimo, que cualquiera estimaría de otro autor, de otra fecha y de otra escuela.

D. José Esteban Lozano, el actual censor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fué uno de sus discípulos predilectos, y después de muchos años queda aún viva en su memoria, como de cosa vista pocos días antes, la admiración que le producía su fácil y seguro modo de trabajar. De los más toscos leños sacaba en brevísimos momentos las bellas imágenes que se conservan en poder de diferentes entusiastas de las artes, demostrando en todo que en los bastos pedazos de material veía él ya idealmente sus estatuíllas é iba á buscar sin vacilación sus líneas, cual si estuvieran formadas en el interior y sólo tuviera que despojarlas de cubiertas molestas.

En esta dirección de la escultura policromada nos ha legado muchas imágenes: Santa Teresa de Jesús escribiendo, la Santísima Trinidad, San Nicolás de Bari. En trabajos parecidos á los de Ginés hizo otra Degollación de los Inocentes. En efigies de contemporáneos supo caracterizar de igual modo personajes de sangre real, que á otros muchos más humildes y más populares entre los madrileños, y modeló lo mismo la plata y el bronce, que el mármol ó el barro y todos los materiales de donde se podían sacar figuras naturales ó elementos decorativos como los de San Francisco.

En los retratos escultóricos rayó á gran altura, debiendo colocársele, dentro de su arte, á la altura de los pintores que mejor cultivaron este género. Príncipes, aristócratas, hombres políticos, generales ilustres, músicos, grandes prosistas, poetas y pintores vieron sus rostros perpetuados en piedra con rara maestría, pudiéndose decir que fué uno de los que más contribuyeron á dejar en una espléndida galería la imagen viva de todo lo que brillaba en la sociedad en que vivió, realizando esa obra que tanto y tantas veces se ha alabado en algunos artistas alemanes de nuestros días, cual si no hubiera precedido Piquer á muchos de los más notables.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva en sus colecciones muchos de los trabajados por él en diferentes materias, y entre los varios que pueden citarse como muy bellos, merece quizá el primer lugar el del pintor D. Vicente López, que fué reflejado en la piedra del mismo modo que él reflejó bien tantas individualidades diversas en el lienzo. Se halla hoy colocado este busto en un



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

SANTA MARIA MAGDALENA
restaurada y donada por José Piquer
MADRID: IGLESIA DEL BARRIO DE SALAMANCA

ángulo del salón de recepciones académicas, y es tanta su personalidad, que viéndole, parece animarse en él, volviendo á la vida, la cabeza de aquel artista, cuyos cuadros pueden admirarse también en gran número en las mismas colecciones. La preciosa escultura realista, en su expresión y manera de ser, tiene al mismo tiempo mucho acento de clásica en su modo de estar hecha. Bastaría esta creación para acreditar á su autor.

La labor de su vida fué enorme; la lista de las obras que reproducimos al final cuenta que no descansó, que le dominaba una verdadera fiebre de trabajo. Enérgico para todo, lo fué siempre, en primer término, para servir al arte, y en sus obras mostraba tan pronto inspiraciones propias, como gran conocimiento de todos los sentidos en que había marchado la escultura española y de los ideales que había realizado. Ya lo hemos dicho: lo mismo se acreditó de entusiasta de las grandes creaciones de los griegos, que fiel servidor de esa escultura en madera policromada, que ha reconocido, el sabio francés Marcel Dieulafoy (1), como un arte muy bello, muy típico de estas tierras y sucesor de las tradiciones helenas.

Bien lo mostró al final de su vida. Tenía en su casa una imagen bastante deteriorada de Santa María Magdalena, que con su gran competencia y conocimiento de los estilos atribuía á Alonso Cano; en su estudio la habían visto durante muchos años todos sus discípulos y entre ellos el ya citado D. José Esteban Lozano, que nos ha hablado en diferentes ocasiones de este asunto pintándonos el estado lamentable en que se encontraba dicha efigie, guardada como una reliquia y tenida en mucha estima por el Maestro. Pidiéronle las damas del barrio de Salamanca que les donara para su iglesia alguna obra suya, y no pudiendo hacerla original por el estado de su salud, se ocupó en restaurar esta que reproducimos en una lámina. Lo hizo «con tal perfección y maestría —según dice la Baronesa de Wilson (2)—, que difícilmente se encontrará diferencia alguna entre la mano que sostiene la cruz, modelada por Alonso Cano, ó la que es obra del ilustre Piquer».

Son sus obras principales: las estatuas de *La Prudencia* y *La For-*

(1) Marcel Dieulafoy, en la obra citada ya varias veces.

(2) Baronesa de Wilson. En el artículo necrológico publicado en el número correspondiente al sábado 7 de Octubre de 1871, de *El Norte de Castilla*.

taleza, varios ángeles y un escudo real para las exequias celebradas por Fernando VII en Madrid.

La efigie de *Fernando III* para la Armería. Numerosas estatuas y adornos para la custodia de El Escorial. La *Virgen de la Soledad* en plata para la capilla del Palacio de San Telmo. Estatua de *San Fernando* para Barcelona.

Cornisa de un techo con las figuras de las *Virtudes Cardinales* en los ángulos para la habitación destinada en Palacio en 1851 al sucesor de la Corona.

Estatua de Colón para la ciudad de Cárdenas, en la Isla de Cuba.

El bajo relieve de su pedestal, que representa *La Fe conduciendo la flotilla de Colón a las playas del Nuevo Mundo*. Otros bajo-relieves que representan la *Presentación de Cristóbal Colón á los Reyes Católicos; Entrada de los Reyes Católicos en Granada* y dos *Heraldos.*

La estatua de *La Fe y ángeles niños que llevan en sus manos las especies de pan y vino* en un badaquín de cuatro columnas talladas.

El cortejo, corona real y guirnaldas de rosas y azucenas del escudo de San Francisco en el frontón de dicha iglesia, en Madrid.

La Degollación de los Inocentes para el nacimiento del Palacio de Madrid.

Estatua de la Virgen del Refugio, por encargo de Isabel II, para la iglesia parroquial del pueblo que lleva el nombre de aquella señora, en la isla española de Vieques, provincia de Puerto Rico.

Estatua en mármol, de medio cuerpo, de la Princesa que murió en 1854.

Estatua de San Francisco Javier predicando á los infieles, de tamaño natural.

La estatua de Don Jaime el Conquistador y las demás esculturas de la fuente de la Plaza del Príncipe Alfonso de Valencia representando los cuatro ríos del antiguo reino, cuatro caballos marinos y los relieves y escudos del pedestal. Ignoramos si el Sr. Piquer terminó estos trabajos; pero nos consta que no llegó á inaugurarse el monumento á que se destinaban.

Estatuas de *San Juan Bautista* y *San Ignacio de Loyola* para el retablo de la iglesia de Santa María, en Tolosa.

La Magdalena en madera, de tamaño pequeño. Es la citada como donada á la iglesia del barrio de Salamanca.

Santa Teresa de Jesús escribiendo, para la parroquia de San Sebastián, en Madrid.

La Santísima Trinidad, grupo de tamaño natural, para la iglesia del Carmen Calzado, de Madrid.

San Jerónimo en el momento de despertar de su ensueño, en que cree escuchar los aterradores sonidos de la trompeta del Juicio, existente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Estatua de Isabel II, que estuvo colocada en la plaza de su nombre.

Los dos relieves del pedestal de la estatua de Cervantes, representando el uno á *Don Quijote y Sancho guiados por la diosa de la Locura*, y otro *La aventura de los leones.*

San Nicolás de Bari en la Escuela Pía de San Fernando.

Venus, estatua de tamaño natural.

El diestro Montes.

El Barón de Trenk.

La estatua de *Prometeo.*

Estatuas de *La Fe, La Esperanza, La Fortaleza, La Prudencia, La Templanza, La Modestia* y *La Paciencia* para las exequias celebradas en Valencia en 1829 por la Reina Doña María Amalia de Sajonia.

Bustos de Doña Isabel II en mármol, del Duque y la Duquesa de la Victoria, D. Leopoldo O'Donnell, D. Evaristo San Miguel, D. Domingo Dulce, D. Félix Messina, D. Antonio Ros de Olano, D. Manuel de la Concha, Sra. Lagrange, el célebre Rossini, D. Vicente López, D. Bernardo López, General Castaños, D. Alejandro Mon, Marqués de Pidal, D. Eugenio Lucas, D. Juan Nicasio Gallego, D. Juan Meléndez Valdés, Duque de Zaragoza y otros muchos. En los últimos años de su vida, Piquer, que había logrado tanta fortuna como gloria, tuvo casa propia, destinó la parte mejor de ella para un teatro calificado como verdadera joya de gusto y de riqueza, y en el que se ve escrita la historia del arte dramático desde sus tiempos primitivos por treinta y tres estatuas, relieves, retratos y alegorías que hacen del salón una maravilla, visitada con interés por nacionales y extranjeros de distinción.

Hoy la Real Academia de San Fernando anuncia cada cinco años oposiciones para proveer una plaza de pensionado en París y en Roma, que se conceden alternadamente á un pintor ó á un escultor,

y estas pensiones se dan con los fondos legados por Piquer. Muchos años después de muerto se extiende aún su influencia sobre las nuevas generaciones y sobre su educación artística.

LOS OBREROS Y LA OBRA.—Los datos consignados en las diferentes notas biográficas que hemos redactado confirman plenamente en detalle las breves consideraciones generales puestas á la cabeza de este capítulo: los obreros fueron muchos y de muy variados méritos; la obra se realizó en un sentido evolutivo continuo, salvo pequeñas desviaciones, á pesar de las distintas tendencias individuales.

En toda la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX se fué produciendo lentamente la radical transformación de un arte puramente docente, necesitado de la tutela de lo consagrado como bello en otras edades, y poco alejado siempre de modelos, en otro arte espontáneo, que aspiraba á vivir de su vida propia, que quería sentir lo noble de los hechos contemporáneos, que comenzaba á mirar sin deslumbrarse á lo eternamente bello, suprimiendo con vigor el intermedio de las gasas puestas por los siglos para dulcificar las líneas y enmascar la realidad.

Los fulgores de genio que iluminaban algunas almas, fueron en éste, como en todos los períodos de progreso humano, los que propulsaban al movimiento y separaban más ó menos violentamente del camino trillado á los obreros del montón. Los notables maestros que trabajaron con *Felipe de Castro* hicieron un primer esfuerzo para alejar la escultura de la ramplonería de líneas que se veía en la mayor parte de las imágenes. *José Alvarez* enseñó más tarde á sus contemporáneos á pensar por sí mismos, realizando esa profunda revolución que es el alma de nuestros días y que lo será de todos los períodos en que el arte se eleve á las mayores alturas. *Piquer* hubo de mostrar en su vida cómo se puede conservar una personalidad sin amaneramiento, adaptándose á los diferentes estilos propios de cada género de obras, y cómo el que crea esculturas puede ser al mismo tiempo un cariñoso maestro, que despierta el espíritu de los que le siguen sin imponer tiránicamente su modo de ser. Este es el ideal de la educación moderna.

Al llegar hoy á las cimas desde donde se descubren amplios hori-

zontes, es necesario volver la vista á la historia y no olvidar, con notoria ingratitud, las sendas que antes se han recorrido. Sólo los vanidosos poco reflexivos pueden creer que todo se lo deben á sí mismos, después que las investigaciones realizadas en las distintas ramas del saber humano han demostrado de un modo incontrovertible cuanto se toma inconscientemente de la atmósfera en que se vive, aun de aquello que se cree más personal y espontáneo.

La galería de los grandes genios que han honrado á la humanidad se formará no con aquéllos á quienes hoy estuviéramos más dispuestos á aplaudir por parecerse sus obras á las nuestras, sino con los que en cada período han sabido realizar cuanto en él podía realizarse y, dentro de mejores ó peores condiciones, se han elevado á pensar y hacer algo diferente de lo que pensaba y hacía la masa general de los artistas. Esto se realizó por algunos de los que trabajaron en el período que hemos estudiado, y es injusto olvidarlo y dejar que se ignore en España y fuera de ella.

OTROS ACADÉMICOS DE MÉRITO.—No fueron sólo los que hemos citado de un modo muy especial los que alcanzaron tan honrosa distinción: la obtuvieron muchos más, de que hablaremos luego, como premiados en los concursos, y algunos que citaremos aquí para presentar un cuadro más completo de los que intervinieron en la obra general.

Leyendo sus expedientes se ve confirmado, una vez más, en qué sentido se movía el pensamiento artístico de la época reflejado en el carácter general de los temas que desenvolvieron en sus trabajos de pensado.

Publicamos á continuación los nombres lo mismo de los que alcanzaron los grados de mérito ó supernumerarios, que de los que fueron reprobados ó no lograron que se resolviera nada sobre ellos. Descontamos sólo aquellos de que se ha hablado antes con mayor detenimiento.

Francisco Moya.—Presentó en 1753 un relieve con el Degüello de los Inocentes. Nada se resolvió.

Pedro Costa y Casas.—Fué admitido como académico de mérito en 1754, después de presentar un San Sebastián.

Francisco Ruiz y Amaya.—Fué declarado honorario en 1756, por una imagen de San Jerónimo.

Fernando Ortiz.—Lo fué de mérito en 1756, por una medalla de los corredores de Palacio.

José Ramírez.—Académico de mérito en 1758 por el modelo en barro de la medalla para el frente del altar de la Virgen del Pilar de Zaragoza, con la Virgen, Santiago, etc.

Pedro Vázquez.—Acaaémico de mérito en 1758 por el relieve en que se representaba á la Academia.

José Franqui.—Académico supernumerario en 1759. Un bajo-relieve con Nehemías cuando halló el fuego sagrado en forma de agua cenagosa, que echaba sobre la víctima dispuesta al sacrificio y se encendió á los rayos del sol con grande admiración del pueblo hebreo.

Luis Domingo.—Académico de mérito en 1762 por un relieve con Mercurio acompañando á la juventud valenciana al templo de la Fama.

Ignacio Vergara.—Dice que ha ejecutado, en la portada de la catedral de Valencia, la humillación de dos mancebos al nombre de María.

Manuel de Adeva y Pacheco, 1768.—Presentó una medalla que estaba trabajando para Palacio.

Juan M.ª Reina, 1769. — Supernumerario. Presenta un modelo cuyo asunto es la Súplica que Bexsabé hizo á David postrado éste en cama para que diese por nula la elección que hizo de sucesor á la Corona á Adoniac y nombrase á Salomón, como se lo tenía prometido y ofrecido á Bexsabé dicho Monarca». Dice que ha hecho para Aranjuez: «Los grupos de Paleto, Javalí y Sirenas, colocados en la Huerta grande; la estatua de mármol que está en la plaza Mayor; los niños de las garitas del foso nuevo del Jardín; los cuatro leones de la Puente larga del río Jarama... y otras varias obras, algunas por encargo del Marqués de Grimaldi.»

Juan Felipe de Azpesteguia, 1777.—Académico de mérito por las obras que llevaba hechas y las que presenta. No se citan ni unas ni otras.

Cristóbal Salesa, 1777.—Supernumerario. Por una medalla de asunto desconocido.

Salvador ¿Garri?, 1777.—Bajo-relieve con el entierro de Sansón. *Garri* está escrito en su expediente, pero este escultor debe ser Salvador Gurri, autor del retablo de Mataró.

Pascual de Ipas, 1778.—Bajo-relieve con el entierro de María Santísima.

Raimundo Amadeu, 1778.—Idem íd. Jesucristo echa á los demonios del hombre mudo.

Francisco Brú y Pérez, 1779.—Idem la Academia de San Carlos acompañada de la ciudad de Valencia y protegida de la de San Fernando recibe de S. M. sus Estatutos.

Basilio Fumo, 1779.—Modelo en greda de la Caridad romana.

Agustín Portaña, de Valencia, 1779.— Degollación de San Juan Bautista.

Juan Miguel de Verdiguiers, 1780.—Director perpetuo de la Academia de Marsella. Escultor en Córdoba, trabajando en la iglesia de dicha ciudad. Relieve «Milón Crotoniato devorado por un león».

Joaquín Aralí, 1780.—Saúl dormido en su tienda, cuando David, pudiendo vengarse, no lo ejecuta y sí sólo lleva señal del lance que acredita después su fidelidad.

José María Reina, 1780.—Prisión de San Pedro y San Pablo.

José de Arias, 1783.—Dice que hizo obras, imitando á Berruguete, en la Catedral de Toledo. Relieve (por dirección de Ventura Rodríguez) «La virgen del Pilar. La Virgen demuestra á Santiago el sitio donde le ha de hacer un templo».

José Rodríguez Díaz, 1785.—Martirio de San Esteban.

Diego Nicolás Roetiers de la Tour, 1786.—Creado académico de mérito por 23 votos contra 1. No se dice la obra que hizo.

Mateo de Medina, Jaén, 1787.—Pide asunto para hacer las pruebas.

José Piquer (padre de Piquer y Duart).—Académico de mérito en 7 de Octubre de 1787. Pidió asunto. Se le dió el Bautismo de Nuestro Señor.

Vicente Rudiez, 1788.—Hizo en Madrid las efigies San Fidel, Capuchinos del Prado; beato Gaspar de Bono y beato Nicolás, para la Victoria; la Virgen del Pilar, para el conde de Atarés; la Música y el Baile, para el corral de la Cruz.

Celedonio de Arce, 7 de Agosto de 1788.—Presentó el Calvario, de marfil, ejecutado para el Príncipe.

Manuel Tolsa, 1789.—Presentó tres modelos sin decir el asunto.

Juan Fernández Guerrero, 1790.—Alegoría de la ciudad de Cádiz en figura de matrona acogiendo las Nobles Artes, y de Hercules ahuyentando la ignorancia y los vicios.

Francisco López, 1790.—Pide asunto.

Joaquín Carisa, 1791.—Discípulo de José Tomás. Se le dió el asunto Judith y Holofernes. Reprobado.

Mariano Salvatierra, 1792.—Se le dió el asunto el Prendimiento de Jesús en el Huerto.

Pablo Cerdá, 1796.—Hizo el San Antonio de las Escuelas Pías.

Francisco Bover, 1796.—Dice que envía un relieve desde Roma sin decir asunto.

Dionisio Sancho, 1796.—Asunto puesto por la Academia: «Llega un soldado y presenta á David el brazalete y la corona de Saúl; David rompe sus vestiduras y manda que maten al mensajero» (libro II de *Samuel*, cap. I).

Esteban de Agreda.—Académico de mérito por todos los 32 votos en 4 de Junio de 1797.—Asunto puesto por la Academia: Perseo liberta á Andrómeda.

Manuel Domingo Altarez.—Cita varias obras ejecutadas.

José Fernández Guerrero, 1797.—Pide asunto desde Cádiz. No se le puede enviar.

José Folch, 1797.—Asunto que se le puso para graduarse de académico de mérito: La resurrección de Lázaro, por 34 votos de 35.

Gabriel Navarro, 1797.—Se le manda sujetarse á las pruebas.

Pedro Hermoso.—Cita las imágenes labradas para San Juan de Dios.

Pascual Cortés, 1801.—Cita varias obras.

Santiago Rodríguez Costañedo, 1802.—Pide dispensa de pruebas. Negado.

Andrés Adán, 1803.—Nombrado académico supernumerario por los mismos trabajos que hizo para presentarse ante el concurso en que no fué premiado.

José Guerra, 1803.—El San Eugenio de San Ginés, con un mancebo y varios adornos en las metopas del mismo templo. Diversas imágenes para otros, como el Cristo de la iglesia de la Pasión, etc.

Luis Francheschi, 1803.—Figura anatómica.

Angel Monasterio.—Académico de mérito en 6 de Noviembre de 1803. Asunto dado: «Retirado y ocupado deliciosamente en sus libros, sorprendieron á Numa Pompilio presentándole la Corona de Roma; pero aunque la rehuyó é insistió en no admitirla, cedió por fin á las instancias de su padre».



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

HECTOR DESPIDIENDOSE DE ANDRÓMACA

por Valeriano Salvatierra, Concurso de 1808

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Manuel González, 1804. — Solicitó hacer pruebas en Granada. Sujétese á las reales órdenes.

Domingo Antonio Palmerani, 1814. — Se le manda sujétese á pruebas.

Francisco Elías, 1814. — Académico de mérito en 2 de Octubre. Asunto dado: «En el desafío que el moro *Alvayaldos* tuvo junto á la Fuente del Pino, cerca de Granada, con el Maestre de Calatrava, don Rodrigo Téllez Girón, quedó éste vencedor. El moro, al tiempo de morir, pidió el bautismo, y se le dió el Maestre».

Francisco Javier Meana, 1814.— Se le dió el asunto de «La muerte del Rey Don Sancho frente á Zamora».

Francisco Altarriba, 1815. — Académico de mérito en 6 de Agosto. Natural de Monzón, reino de Aragón. Asunto que se le dió: «El Sacrificio de Isaac».

Vicente Sánchez, 1816.—Nada.

Antonio Calvo. 1816.—Nada consta.

Valentín Urbano, 1817.—Nada.

Ignacio García, 1817.—Nada contiene el expediente.

Valeriano Salvatierra, 1817. — Asunto dado: «Héctor es arrastrado por Aquiles alrededor de las murallas de Troya».

Existe un relieve con este asunto en la Academia, pero en los inventarios se indica como trabajo realizado por este artista el del tema: «A las puertas de Troya Héctor se despide de Andrómaca», que es el que publicamos en una de nuestras fototipias.

Salvatierra era el conservador del Museo cuando en 1829 pasaron á este centro varias de las estatuas en bronce de los Leoni y otros que estaban en la Academia. Tanto en el recibo dado en esta ocasión como por otros datos se ve la tendencia, bien marcada, que tenía dicho señor á molestar á la Corporación; pero si se comparan sus trabajos con los de José Alvarez de Cubero, facilmente se verá que era tan honroso para la Academia el cariño con que la trató Alvarez como la enemiga que la mostró Salvatierra.

Ramón Belart, 1818. — Asunto: en bajo relieve «San Pedro á la puerta del templo curando al paralítico».

Francisco Bellver, 1819.—Nada detalla el expediente.

Manuel Alvarez, 1821.—No se le pueden dispensar las pruebas.

Juan Reyes, 1821.—Declarado nulo su ejercicio.

Miguel Antonio Acevedo, 1822 —El Sacrificio de Abraham.

Ramón Barba, 1823.

Manuel de Agreda, 1827.

José Tomás, 1828.—Asunto: «Ticio, atado á una roca, atormentado por un buitre, que le saca las entrañas». Figura ó bajo-relieve de tres pies.

José Alvarez y Bouguel, 1829, académico de mérito.—Hizo para El Pardo La Música y La Comedia. Estatua.

Juan de la Torre, 1829.—Desea ser académico. No ha lugar.

José Bover, académico de mérito en 1829 por el vaciado remitido de la estatua del Gladiador que hizo para el consulado de Barcelona.

Jerónimo Silichi, supernumerario en 1830.—Bajo-relieve «El Centauro Quirón enseñando á Aquiles la música». Se presentó en las oposiciones de escultor de Aranjuez y luego en la Academia, solicitando ser académico de mérito.

Santiago Baglietto, 1831.—Santo Cristo del sepulcro de Santo Tomás.

Carlos Canigia, académico de mérito, 1834, de Alejandría del Piamonte.—Bustos de SS. MM. en la posesión de Vista Alegre.

Ramón Ferrer, académico de mérito en 1835, vecino de Mirambel, en el partido de Alcañiz.—Hizo las estatuas de San Fernando y Santa Cristina para el Buen Suceso por encargo de la Reina Gobernadora.

Pedro Santandreu, académico de mérito en 1837, natural de Manacor.—Estatua de Marte apoyado en una lanza.

El grupo elegido para prueba es «Apolo y Dafne», de dos pies de alto.

Francisco Pérez, académico de mérito en 1838.—Elegido también el grupo de «Apolo y Dafne».

Augusto Ferrán, académico de mérito en 1838.—Eligió el bajo-relieve «Príamo, Rey de Troya, pidiendo el cuerpo de su hijo Héctor á Aquiles».

Nicolás Fernández.—Asunto elegido: «Gamaliel despierta al sacerdote Luciano y le anuncia el sitio donde ha de hallarse el protomártir San Esteban»; reprobado en 1838.—Hizo ejercicios de nuevo en 1846. Elegido: «La entrega de las llaves de Sevilla al Rey San Fernando».

Sabino Medina, académico de número en 1838. -Estatua de la ninfa Euridice.

Manuel Moreno, desea ser académico en 1838.—No ha lugar.

Ponciano Ponzano, académico de mérito en 1838.—Grupo de «Ulises y su nodriza».

Francisco Elias Burgos, académico de mérito en 1840. —Asunto elegido: «Príamo, Rey de Troya, pidiendo el cuerpo de su hijo Héctor á Aquiles».

José Vilches, académico supernumerario en Septiembre de 1840; en Noviembre pide de nuevo la efectividad; la obtuvo en 1846 (?). Para supernumerario hizo también el grupo «Apolo y Dafne».

Miguel del Rey, académico de mérito por la escultura en 1843.—Tema elegido: «La misma revelación por Gamaliel al sacerdote Luciano del sitio en que se hallaba el cuerpo del protomártir San Esteban».

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

MONUMENTOS DE GUETARIA

I

LA VILLA Y SU PUERTO

Población.—Hállase situada en la falda oriental del monte Garate, al promedio de la extensa bahía cantábrica, limitada por los cabos de Higuer y de Machichaco, asentando su planta entre la concha limitada por las puntas de Fraileburu y Alsacoarria y la bahia de Gastelape, según manifiesta el siguiente



Plano antiguo del puerto y concha de Guetaria.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LÁM. I.

El plano original se halla incluído en la «Descripción de la provincia de Guipúzcoa» (1), que me dió á conocer el digno bibliotecario de la Academia de la Historia, Sr. D. Ignacio Olavide.

La lámina I está tomada de la agotada reproducción heliográfica del excelente «Plano de la ensenada y puerto de Guetaria», levantado en 1860 por la Comisión hidrográfica, que me proporcionó su docto bibliotecario D. Joaquín de Ariza.

La fundación de este pueblo alcanza gran antigüedad; cuenta con numerosos privilegios de diferentes Monarcas, á partir de Alfonso VIII el Noble, y ostenta entre sus timbres los de noble, leal é invicta. Fué, según Madoz, casi destruída en el horroroso incendio de 5 de Enero de 1597. En 1638 pereció abrasada la escuadra española mandada por D. José López de Haro, con nuevos y grandes daños de la población, que mantuvo, sin embargo, á raya la escuadra enemiga.

Repuesta de sus quebrantos se reconstruyó, cual indica el citado «Plano del puerto y concha de Guetaria».

En 1835, con motivo de la guerra civil, la pusieron sitio los carlistas, y apoderándose del pueblo en 1.º de Enero siguiente, la prendieron fuego por varios puntos, quedando tan sólo en pie diez y seis casas muy deterioradas.

Reconstruyóse nuevamente, aunque más reducida, con alineaciones rectas y manzanas regulares, según demuestra la citada lámina I, y constituye actualmente una saneada y alegre población que, surgiendo de la cima del montuoso istmo, ofrece desde la marina encantador efecto y bellas perspectivas.

Tal es, en suma, la azarosa historia de esta heroica población.

Murallas.—Se cree han sido erigidas en los tiempos del bravo vencedor de las Navas de Tolosa. Después han ido experimentando las sucesivas reparaciones y reformas que exigían, de consuno, los desperfectos causados por los terribles asedios que resistió en diferentes épocas y las revoluciones que, en el arte de las defensas, demandaban los sucesivos sistemas de ataque.

A fin del XVII se conservaba el amurallado recinto cual lo representa, en perspectiva caballera, el ya inserto plano antiguo.

(1) B. R. A. H.: Descripción de la provincia de Guipúzcoa, manuscrita y sin fecha; pero debió ser de fin del XVII, puesto que sirvió de base para el tomo I del *Diccionario geográfico histórico de España*, publicado por la R. A. H.

Pero destruídos en el pasado siglo tan venerandos y mudos testigos de singulares proezas y penalidades, sólo resta en el día, á la entrada del pueblo, una parte de muralla que sirve de pared izquierda del nuevo frontón ó juego de pelota.

Puerto.—Consérvanse en la biblioteca A. H. (colección Vargas Ponce, vol. 42) los numerosos é interesantes datos sobre Guetaria que, el erudito navegante y geógrafo D. José de Vargas y Ponce (1) tomó de su destruído archivo y envió á su amigo, el conocido historiador D. Agustín Ceán Bermúdez.

En la festiva carta (sin fecha) de remisión de estos datos, le anuncia el envío de otros nuevos, y le pide, en cambio, los existentes en el Archivo de Indias sobre J. S. de Elcano, y concluye con este gracioso pareado:

O servirme como os pido,
ó temeros mi sempiterno olvido.

Ceán le contesta en humorística misiva, fechada en Sevilla á 25 de Septiembre de 1802, y en la que le llama «D. José Porras y Mazas», dándole gracias por sus noticias y enviándole, á su vez, los que sobre el insigne navegante existían en el archivo sevillano. Entre los datos de Guetaria merecen consignarse los siguientes relativos al puerto:

(1) José de Vargas y Ponce n. 1755 y † 1821. Fué uno de los más esclarecidos patricios de su época, de vida, según su biógrafo Clemencín, «candorosa, honesta y justamente apreciada».

Como marino, llegó á la categoría de Capitán de fragata; efectuó numerosos viajes, publicó mapas hidrográficos, y escribió el plan razonado para la historia de la Marina y el Diccionario técnico de la misma. Como español puro y neto, cuando fué hecho prisionero de guerra por los franceses, se negó á todo trato con el invasor y sus adeptos, y en cuanto se vió libre de la palabra de honor que empeñó en Madrid, se presentó en Cádiz á la Regencia.

Como historiador y arqueólogo, escribió excelentes trabajos sobre antigüedades; estudió numerosos archivos, sacando interesantes datos históricos y artísticos, y colaboró en el *Diccionario histórico-geográfico de la Academia de la Historia*, de la que fué Director, alcanzando también el título de académico de honor de la de Bellas Artes y el de individuo de la Sociedad matritense.

Como literato, escribió novelas, comedias y tragedias en prosa y verso.

Y por fin, como ciudadano, fué diputado por las Cortes ordinarias de Madrid, en las que se mostró ardiente defensor y propagandista de la instrucción popular, á la que consagró también su docta pluma.

Tales son, á grandes rasgos, los merecimientos del insigne escritor á quien se deben los interesantes datos sobre Guetaria, en su mayor parte inéditos, que hoy tengo ocasión de publicar.

El muelle, pegado á la montaña de San Antón, lo ajustó Julián de Urrutia, maestro cantero, con la villa, en 900 ducados de oro en oro y traspasó la obra al maestro Martín Larraondoguno y éste otorgó carta de pago al Concejo en 1538.

El contramuelle lo hizo Juan de Olazábal y lo concluyó Pedro Beytia, que fué, á este fin, desde Vizcaya.

El ancho y sólido pasadizo-calzada que une la isla de San Antón y el muelle con Guetaria, se obligó, en 1563, á ejecutarlo en cuatro años al maestro Velsu de Ugarte por 4.420 ducados... En 1567 se hizo nueva escritura, ajustando la totalidad de las obras en 13.770 ducados.

II

IGLESIA PARROQUIAL

1.º Antecedentes históricos.

En este templo, que conserva restos de otra edificación más antigua, se reunieron en Junta general, según Madoz, los representantes de todos los pueblos de Guipúzcoa en 6 de Julio de 1397, bajo la presidencia del Corregidor Dr. González Moro, redactando la primitiva «Recopilación de las leyes de Fuero», y se acordó solemnemente la reunión de todas las ciudades, villas y lugares, quedando así constituída la provincia de Guipúzcoa, y en la misma iglesia recibió las aguas del bautismo el primer circunvalador naval del globo.

Sus fábricas han sufrido grandes quebrantos por efecto de las calamidades que acabo de enumerar y por haber servido de cuartel á los beligerantes durante la última guerra civil, desapareciendo también su archivo, el más notable de la provincia, así como los libros parroquiales.

A pesar de esta destrucción, han podido salvarse algunos curiosos datos históricos y artísticos, referentes al templo, en la mencionada carta de D. José Vargas Ponce, tomados de dicho archivo y que extracto á continuación.

Erección del templo.—Se desconoce la época de su fundación y el nombre de su autor, y sólo se sabe que en 1420 ya estaba terminado.

En 1495 sostuvo la iglesia pleito con D. Juan López Zarauz, vasallo del Consejo de los Reyes Católicos, acerca de un *botante*, *gárgola ó*

caño en que intervinieron los *maestres* Pedro de Legorreta y Sebastián de Irunaza.

Retablo mayor.—Habiendo D.ª María Hortiz de Zarauz donado, en 1600, 1.000 ducados para su creación, lo trazaron los escultores Salvatierra, Tolosa y Jerónimo de Larrea y López, vecinos de Salvatierra, y lo ejecutó Bernabé Vicente, figurando en las cuentas de gastos el arquitecto Martín de Basabé.

Cancel.—Lo hizo Basabé en 1608.

Retablos colaterales.—Vargas Ponce rectifica, en la repetida carta, los datos consignados por su amigo Ceán, en su Diccionario de 1800, consignando que estos altares fueron consagrados á San Francisco (no San Juan), San Esteban y Santo Domingo; que los hizo de 1617 á 1620 (no 1625), Domingo de Goroa, vecino de Asteanzu (no de Vizcaya, sino de Guipúzcoa), y que en 1625 se acabaron de pagar los 800 ducados en que se estimaron los tres retablos que doró Juan Clavel.

Coro y tribuna.—Rectifica también Vargas Ponce los datos que, sobre esta obra, consigna Madoz en su Diccionario, diciendo que no son dos coros, sino un coro y una tribuna, y que no fué traído de Inglaterra, sino trabajado en nogal por Andrés de Arraoz en 1561.

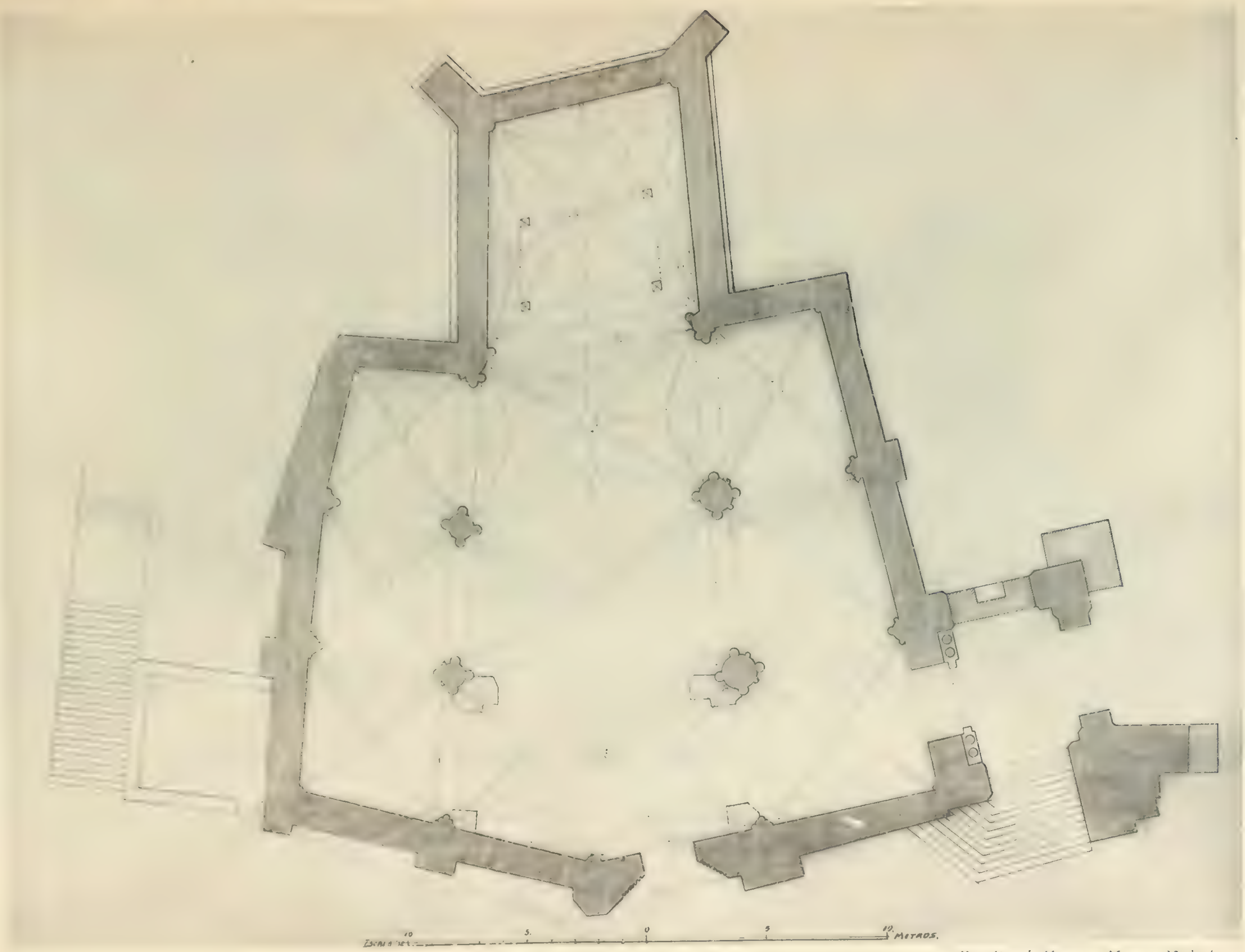
Portada interior en el vestíbulo.—Según el mismo escritor «se empezó en 1603 y se concluyó en 1605 por Domingo de Cardaveraiz. Se pagaron 650 ducados; de ellos 80 á Martín Basabé por la estatua sentada del Salvador que está encima de la cornisa».

2.º Descripción técnica.

Planos del edificio.—Han sido levantados por el difunto arquitecto Sr. Echave y radican en el Palacio de la Diputación provincial de San Sebastián. De ellos he sacado la planta, lámina II y las dos secciones, que reproduzco á continuación (1).

Disposición.—Ofrece este templo la orientación habitual y consta de alto presbiterio y cuerpo de iglesia, compuesto de tres naves divi-

(1) Habiéndose extraviado la copia de estos planos, enviada por la Diputación á Madrid, sólo he logrado adquirir un ligero calco de los originales que me ha servido de base para hacer nuevos dibujos, y que si bien presentarán, por esta causa, algunas diferencias de detalle, pero como reproducen fielmente, no sólo las líneas generales, sino también la mayoría de los elementos, sirven para poder formar claro concepto de las formas y estructura del monumento.

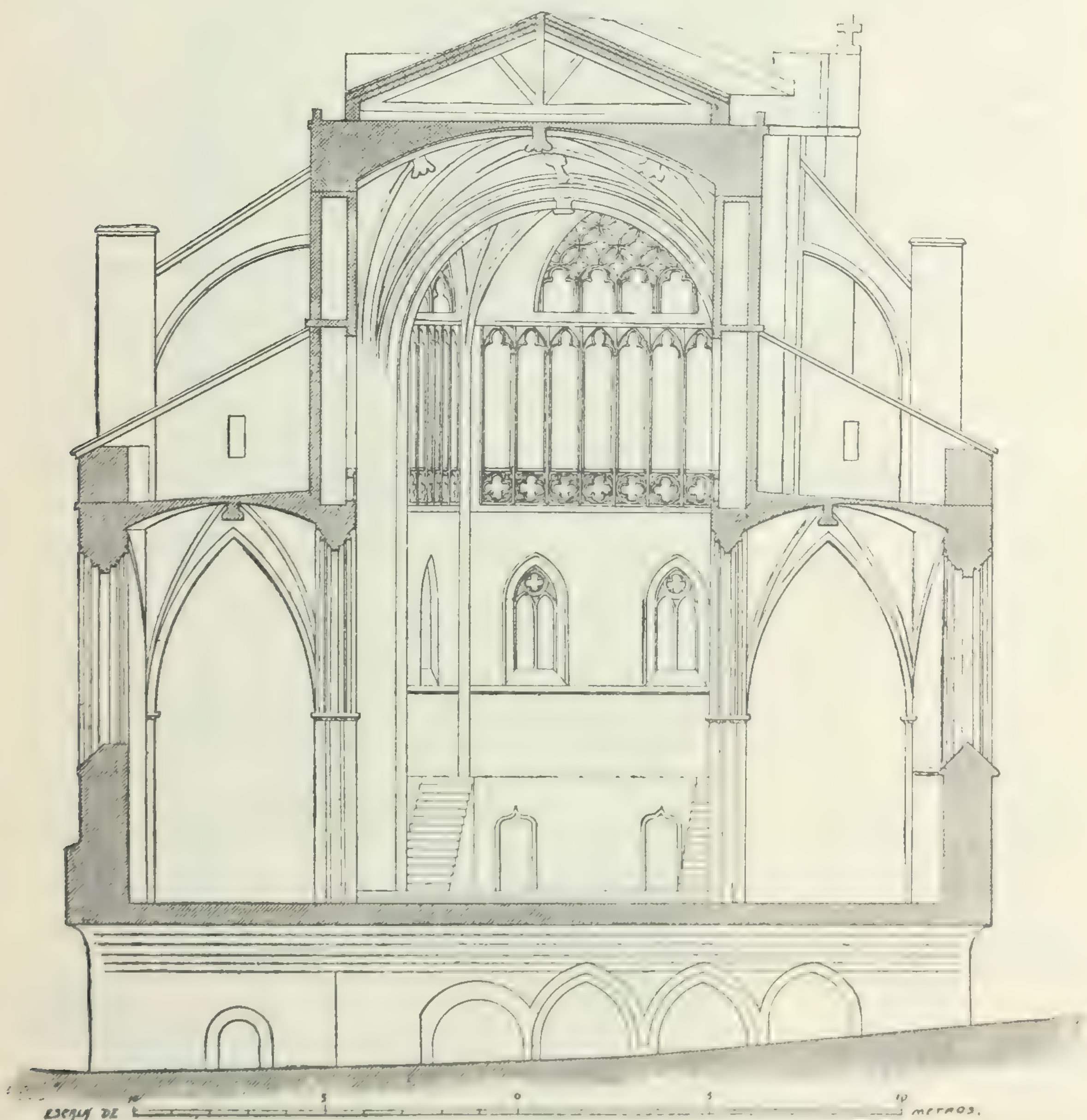


GUETARIA

Planta de la Iglesia parroquial

LÁM. II.

didas en tres tramos cada una. Aquellas son de planta sensiblemente trapecial, cuya máxima latitud corresponde á los pies de la iglesia, y el conjunto, aunque irregular, ofrece, no obstante, marcada tendencia á la disposición simétrica de sus dos mitades con relación al eje longitudinal del edificio.



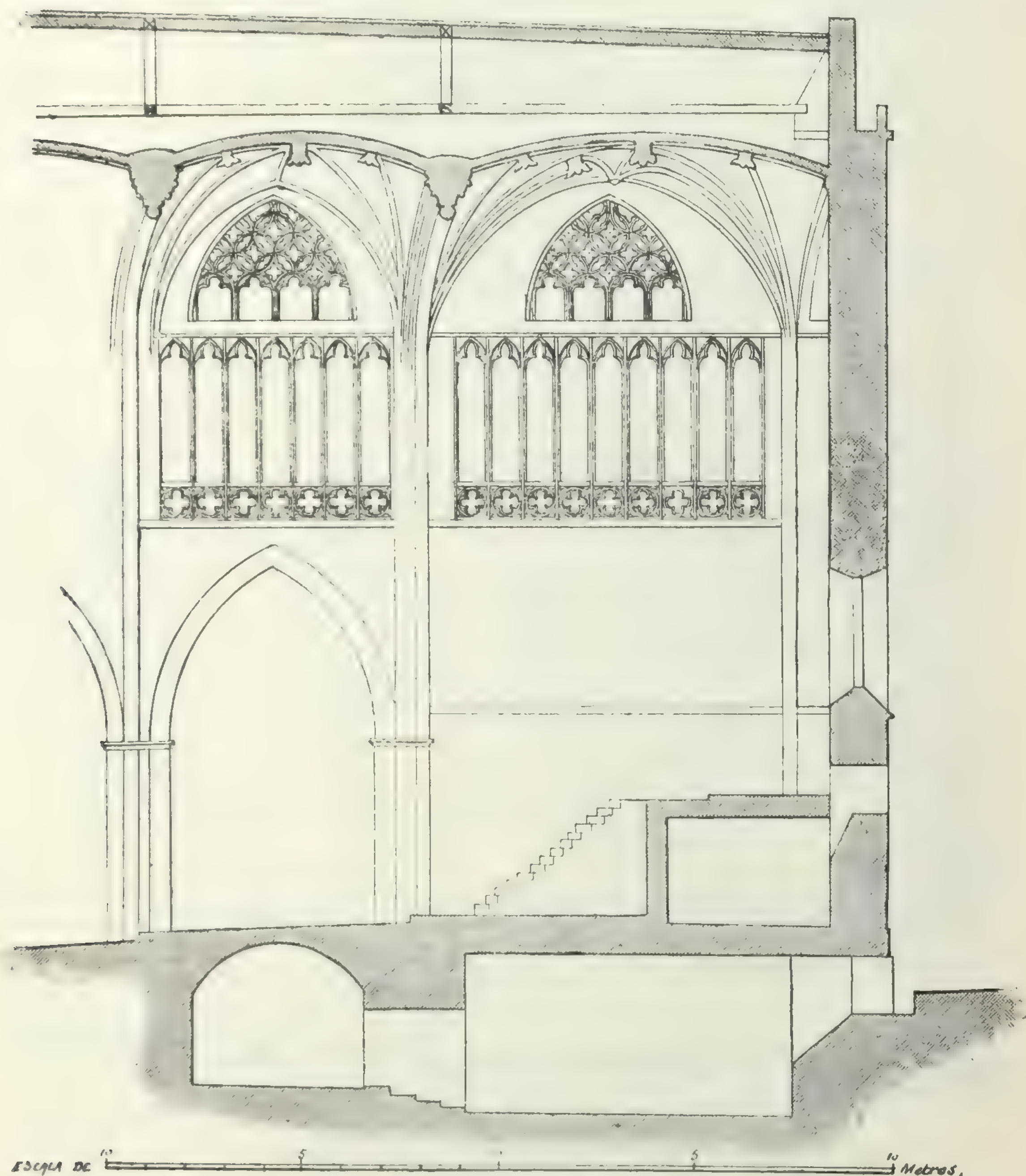
Sección transversal de la iglesia de Guetaria.

En consecuencia con este principio, los planos de simetría de las arcadas de división de naves forman quebranto con las de la nave mayor, á fin de acercarse lo posible á la normalidad en la traza de los diversos tramos.

La planta del presbiterio tiende, asimismo, á la forma trapecial, si bien el muro de cabecera ofrece marcada desviación, impuesta por el

exviaje que ofrece el túnel de bajada á la carretera, lindante con dicho presbiterio, y en el que hay practicada una puerta que da á la cripta.

El muro de imafronte forma ángulo en el eje del templo, á fin de obtener la normalidad con los laterales.



Parte de sección longitudinal de la iglesia de Guetaria.

Dimensiones.—Las naves miden, por términos medios, en luces: la mayor, 31 metros de longitud, inclusa la cabecera, por 10,15 de latitud y 20 de altura; las menores, 19,10 por 5,75 por 10,20, respectivamente.

Organismo.—La nave mayor, que descuella grandemente sobre las

menores, se cubre, así como éstas, por bóvedas de crucería, que son estrelladas en alta nave y de sencillos arcos diagonales en las bajas y se hallan sostenidas por apoyos de núcleo circular, con columnillas empotradas, que reciben los arcos apuntados, formeros, transversales y diagonales de las bóvedas bajas y sólo los transversales de las altas. Los empujes de éstas, integrados en los respectivos enjarges, se transmiten á los lisos contrafuertes exteriores por medio de arbotantes. Los arcos de las diversas bóvedas son de igual luz que los intercolumnios de los apoyos que las reciben.

Un triforio corrido, embebido en el espesor del muro, que cierra el espacio ocupado por las armaduras de naves bajas, forma el ándito que circunda el templo por cima de los formeros laterales y se halla cubierto por arcos escarzanos de ejes normales al de la nave mayor. Aparece completamente calado al interior y limitado cada uno de sus tramos por apaisados marcos rectangulares, que enrasan, por su parte superior, con el plano de arranque de altas bóvedas y que se dividen en tres zonas: una inferior, de rosas caladas cuatrilobadas, que forman el antepecho; otra estrecha superior de losas perforadas en arco apuntado trilobado, y la intermedia dividida en estrechos y altos vanos por delgados maineles, que, prolongados á través de las zonas baja y alta, separan las tracerías de éstas.

Los espacios triangulares mixtilíneos entre el triforio y los formeros altos, se perforan con arcos también apuntados, pero ya de menor luz que dichos formeros, y éstos corresponden con sus similares de fachadas, hoy macizados, pero que probablemente habrán sido también calados; pues así parecen indicarlo las medias cañas que los decoran y de que se ven indicios en algunos puntos, en que el macizado posterior ofrece algún desperfecto en sus periferias.

La construcción de los muros es de sillería arenisca, así como los nervios de sus bóvedas de crucería, no habiendo podido examinar la de los entrepaños por hallarse éstos encalados.

La armadura de alta nave es de formas, con tirante, pendolón y tornapuntas, y las de las naves laterales de par y picadero, todas cubiertas de teja lomuda.

Cuenta el edificio con dos puertas: una practicada en el lienzo derecho del muro de imafronte, y otra en la fachada Sur, que comunica con el último tramo de la nave lateral derecha, y se halla abrigada por

un pórtico exterior, antes abierto por tres de sus frentes y hoy sólo por dos, y cubierto por bóveda de crucería, de que sólo subsisten los arranques, y á la que ha substituído un ordinario techo.

Dan acceso al muy elevado piso de la parte anterior del presbiterio dos escaleras de catorce peldaños adosadas á los muros laterales, apareciendo el suelo del cuerpo de iglesia inclinado hacia los pies.

Las amplias ventanas son de arco apuntado y se hallan divididas por maineles y tracería superior, formando enrejados las del Mediodía y ofreciendo una elegante rosa la del tramo contiguo al de la torre.

Torres.—Dos ofrece el templo, adosadas á los costados de los últimos tramos de bóveda de naves laterales; la más antigua, del costado Norte, desmochada y sin uso, sólo presenta, en el frente que mira al templo, dos pequeños huecos gemelos de arcos de medio punto, y sobre ellos otro mayor dintelado, bajo la lisa y chaflanada imposta de coronación.

La torre del costado Sur se eleva sobre un pórtico de planta rectangular que forma su primer cuerpo, y cuyo arco apuntado, de frente, se ha reforzado con otro inferior de medio punto. Los apaisados y lisos cuerpos segundo y tercero son de igual planta que el pórtico inferior: el cuarto establece la transición de la planta cuadrilátera inferior á la ochavada superior, por medio de grandes escocias; en el quinto, también apaisado, aparece la esfera del reloj, y el último se halla perforado, en sus ocho frentes, por huecos cubiertos de arcos de medio punto, destinados á recibir las campanas, acentuando sus ángulos con resaltadas pilastras.

Proporciones.—Ofrecen la variedad inherente á la forma de la planta é inclinación del suelo; tomando por tipo los arcos transversales de cabecera, resultan las luces de los de naves menores la mitad de la del mayor. El arco triunfal de esta nave es de medio punto, y tiene de altura cerca de dos veces y media la luz, así como también los cabeceros de las naves menores.

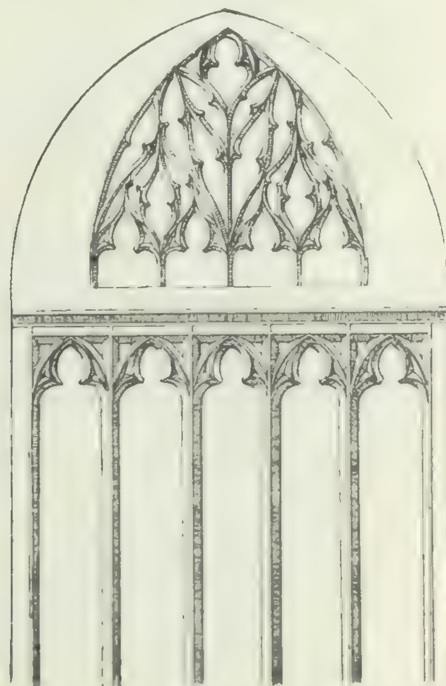
Decoración. — Es esencialmente arquitectónica. Los pilares carecen de pedestales, y una hilada de sencillos capiteles acusa la separación de los elementos sustentantes y de los arcos de bóvedas bajas que en ellos insisten.

En los embovedamientos altos, el moldeado de los diversos nervios se pierde en las lisas columnas, sin elemento alguno de sepa-

ración. Las molduras que exornan los arcos de las bóvedas, constan de boquillas acorazonadas ó de pera, toros y rehundidas medias cañas.

Los florones pendientes de las claves de bóvedas aparecen exornados con bustos en bajo-relieve, y algunos con lacerías estrelladas. La distancia á que pueden contemplarse las esculturas, no permite apreciar su mérito artístico.

Sobre cada uno de los rectangulares marcos calados del triforio, aparecen los huecos, también calados, superiores, de menor luz, que ofrecen una zona inferior de arcos apuntados lobulados, sobre la que campea otra, ya de rosas cuatrilobadas inscripta en el arco envolvente, como se ve en las secciones longitudinal y transversal, ya de tracería flamígera, como indico en este apunte.



Detalle de triforio de la iglesia de Guetaria.

Los paramentos interiores de los muros, así como los pilares y bóvedas, aparecen hoy guarnecidos, no pudiendo asegurar si las fábricas habrán estado antiguamente al descubierto, mientras no se efectúen las oportunas calas de reconocimiento.

Portada de imafronte. — Es de arco apuntado, macizada, y sus desaparecidas molduras prolongadas en los apoyos, donde únicamente se conservan, son acorazonadas, alternando con baquetones y separadas entre sí por rehundidas medias cañas. El tímpano que cierra el hueco de este arco encuadra un arco quinquelobulado. Esta puerta se halla

al nivel de la calle contigua, cuya rasante se eleva quince peldaños sobre el pavimento del templo, y debió dar paso á la tribuna, sobre el coro, citada por Vargas y Ponce.

Portada interior del Mediodía. — Aparece inscripta en el formero apuntado del cerramiento interior del pórtico; es clásica, de orden jónico, con dobles columnas á cada costado, sobre pedestal, en parte enterrado, y compuestas de basas áticas, fustes salomónicos y capiteles de volutas, rosario y corazones que sustentan el cornisamento de abultado friso.

Retablo mayor antiguo.—Vargas lo describe así: «Consta de tres cuerpos y su ático *sciende* menos encaramado; en las *vandas* y centros hay tres *risiras* de á tres relieves, cada cual de la vida de la Virgen y su Hijo, y en medio dos estatuas, que de mucho son también de los cuatro Evangelistas y San Pedro y San Pablo».

Esta hermosa obra fué destruída en la última guerra civil, colocando provisionalmente en su lugar un mal pintado lienzo, impropio de tan hermoso templo.

También han desaparecido los antiguos retablos colaterales.

Coro antiguo.—Destruyóse, asimismo, esta obra, que, según Vargas Ponce, contenía una preciosa sillería de nogal, «que abajo, en medallones que sirven de facistoles para el orden de arriba, tiene, el del centro para la derecha, graciosos bustos de vírgenes, y del centro para la izquierda, otros no menos graciosos, de santos; sobre las veintitrés sillas altas que divide una columnata de orden corintio, está el Apostolado y el Salvador en medio, y luego santos fundadores, mayores de una vara, con muy buenos aires de cabeza». .

Epoca de erección del monumento.—Si bien los pilares son de tradición románica, los restantes elementos, como las bóvedas de crucería alemanas estrelladas, los perfiles de las molduras de sus nervios, perdidas en los apoyos, y los de la portada de Poniente, indican que el principal cuerpo de obra debe alcanzar los albores del XV.

Vargas Ponce, como ya he manifestado, y también Llaguno, dicen que en 1420 ya estaba la iglesia como se hallaba en su tiempo.

Concepto artístico.—Escaso interés ofrecen las dos portadas, y carecen de él, por completo, las torres. En cambio, el interior del templo resulta muy interesante, tanto por sus inestimables recuerdos históricos, como por la galanura de sus bien compuestas, aunque irregulares



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GUETARIA

Vista del presbiterio de la Iglesia parroquial

LÁM. III.

bóvedas, que ofrecen, sin embargo, tan hermosas perspectivas interiores, grandemente avaloradas por las circunstancias siguientes:

1.ª Circunscripto el solar de la iglesia al irregular polígono de su planta por hallarse ésta limitada al Este por el túnel de bajada á la playa y al Oeste por una calle, cuya rasante se halla muy por cima de la del Sur, por donde debía tener la entrada, se vió el autor del proyecto en la necesidad de colocar el altar mayor sobre la sacristía, y ésta, á su vez, sobre la cripta, y de establecer el pavimento del cuerpo de iglesia, en pendiente hacia los pies, con un desnivel de un metro, á fin de abrir la entrada por el costado Sur al nivel de la rasante de la calle.

2.ª El progresivo estrechamiento de las naves hacia el presbiterio y ascensión en igual sentido del suelo, dan á su interior el aspecto de una original perspectiva arquitectónica, que, por aumentar aparentemente las dimensiones reales del edificio y por su singularidad, le imprimen un sello especial de marcado interés y una grandiosidad aparente, superior á la real que ofrecen sus fábricas.

Dos sistemas distintos pueden adoptarse para obtener esta ilusión óptica: el primero, aplicado muy afortunadamente al brazo Oeste de la nave del crucero de la Catedral tarraconense, consiste en la gradual reducción de largo y ancho hacia el hastial Norte de los tramos que constituyen dicha nave, para que, colocado el espectador en el centro del crucero, se imagine este brazo de longitud superior á la que realmente ofrece, como puede verse en la descripción y planos de mi «Monografía» de dicho templo (Madrid, 1897). El segundo sistema, que se funda en la convergencia de pavimento y de los muros de costado hacia el plano del fondo aplicado al monumento guetariano, no sé si de intento ó por acomodarse á las circunstancias del suelo, aunque no encaja en los severos principios de sencillez y regularidad propios del arte arquitectónico, ofrece, no obstante, tan singular y agradable, si bien panorámico efecto, que no puede, por lo mismo, apreciarse en los planos del edificio, presentados en proyección ortogonal, pero que produce grata sorpresa cuando se contempla el interior del monumento, y de que da alguna, aunque pequeña idea, la vista perspectiva de su presbiterio, lámina III.

No conozco, ni creo exista, edificio alguno á que se hayan aplicado en totalidad los principios geométricos de la perspectiva sólida, que pugna con las especiales condiciones del arte arquitectónico.

Aun concretada la perspectiva en el espacio á dos de las dimensiones, únicamente puedo citar el monumento guetariano; pues en los raros monumentos europeos con dimensiones variables de que tengo noticia, sólo aparece el acortamiento sucesivo de latitud, ya efectuando la reducción progresiva por tramos, como se ve en los templos de Nuestra Señora de Beaume (Costa de Oro), de San Trófimo de Arlés (Provenza) y de Udalla (Santander), y en que los muros de costado, siempre paralelos, van acercándose ordenadamente hacia el ábside, ó ya construyendo los muros seguidos y convergentes, sea del crucero á la cabecera, como en la Catedral de Senlís (Oisa), ó en la iglesia de Puisseau (Loiret), ó sea en sentido opuesto, como en la iglesia del Camino (León).

3.ª Para recibir en el arte ojival los arranques de los nervios de altas bóvedas, lo más general es: ya dejarlos cortados, dando á los apoyos distinta sección y estableciendo una hilada de capiteles como paso de uno á otro miembro, ó ya prolongando á lo largo del pilar las molduras de los nervios superiores.

En el monumento guetariano, las nervaduras de altas bóvedas son cortadas por las cilíndricas y lisas columnas en que penetran, sin miembro alguno intermedio. De esta última solución sólo se ven aisladose jemplos en otros monumentos europeos, tales como en la iglesia de San Sebaldo, en Nuremberg; en el pórtico de la abadía de Westminster, de estilo perpendicular, y en el flamígero de San Lo, en Normandía.

4.ª El triforio del templo guetariano cierra, como en el estilo ojival primario del Norte de Francia, el espacio ocupado por las armaduras de las naves bajas y forma un ándito entre dos muros, de los que aparecen calado el interior y macizado el exterior medianero con dichas boardillas. Pero en vez de salvar el vano de cada tramo con un arco de descarga, se cubre en el monumento guetariano con un prolongado dintel formado por losas caladas en arcos apuntados y apeados por altos y delgados maineles monolíticos de muy estrechos claros, que forman á modo de un enverjado de piedra que sustenta la fábrica superior, y cuya estructura es, por lo tanto, la de una construcción arquitrabada sometida á la simple acción de la gravedad.

Los tímpanos de los formeros superiores aparecen perforados por rosas de forma triangular de menor luz y completamente separados de los rectangulares huecos del triforio,

No conozco ejemplares de este género en la arquitectura del continente; en algunos triforios normandos, como los de San Jorge de Bocherville y de la Abadía de mujeres de Caen, los hay de arquerías de medio punto, ocupando todo el tramo, pero dovelados y bajo amplios ventanales; en los borgoñones y parte del Nivernés, del XIII, forman especies de pórticos, de dos arcos también dovelados de tercer punto, bajo galerías de paso interiores, sobre los que campean altos ventanales. Es decir, todos ellos son de estructura elástica, en oposición á los guetarianos.

Al otro lado del Canal de la Mancha, es donde aparece la estructura de un enverjado de piedra en la parte inferior de algunos huecos de estilo perpendicular, como en el triforio y ventanales del de York y en la parte rectangular de ventanales de los Colegios de Oxford; en los del coro de la Catedral de York y en Oxfordhire, y cuyas tracerías superiores toman por base la continuación de los maineles de sustentación y que, por lo tanto, difieren ya por completo de los huecos triangulares guetarianos, completamente separados del vano inferior.

El estilo del triforio, en que me ocupo, corresponde, pues, á mi ver, á un tipo regional que se ve en otros templos vascongados, como en la Catedral de Vitoria y en las iglesias de Santiago y San Antón de Bilbao.

Ahora bien; la construcción de ándito en derredor del templo, que sólo aparece en monumentos importantes, realza ya en sí mismo, de notable modo, el templo guetariano, y este sello de riqueza, unido al carácter regional y típico que lo distingue de los correspondientes á los monumentos de otros países, completa su gran valor artístico-arqueológico.

3.° Estado actual del monumento.

Este templo, declarado monumento nacional por Real orden de 1.° de Junio de 1895, atendiendo principalmente á sus venerandos recuerdos históricos, ofrece además, según acabo de exponer, señaladas circunstancias artísticas que lo realzan notablemente.

Los graves deterioros causados en sus fábricas á consecuencia de los incendios y asedios sufridos por la población y el haber servido de cuartel á los beligerantes durante la guerra civil, motivaron las obras de reparación ya ejecutadas por cuenta de la Diputación provincial de

Guipúzcoa y de la localidad; pero no siendo éstas suficientes para remediar los daños experimentados, merece ciertamente que el Estado tienda sobre el monumento su mano protectora, completando las obras de conservación y decoro que su actual estado reclama tan imperiosamente.

III

MONUMENTOS Á JUAN SEBASTIÁN DE ELCANO

1.° Apuntes biográficos.

Origen.—El nombre del primer navegante que dió la vuelta al mundo, es, no sólo una gloria nacional, sino que, como lo calificó muy acertadamente la respetable Sociedad Geográfica de Madrid, «constituye un nombre familiar histórico, universal é inmortal».

Todos los historiadores antiguos están contestes en que nació en Guetaria y fué hijo de Domingo Sebastián Elcano y de D.ª Catalina del Puerto.

Falta, por desgracia, su partida de bautismo que se hallaba inscripta en uno de los libros perdidos en el horroroso incendio acaecido en Guetaria en 1597, en el que pereció también su casa nativa. Se desconoce, por tanto, la fecha de su nacimiento; pero debió ser hacia 1476, puesto que en el discurso de la sesión celebrada en su honor por la Sociedad Geográfica de Madrid, se dice que apenas frisaría en los cuarenta y seis años á la vuelta, en 1522, de su viaje de circunvalación.

Su primer viaje á Ultramar y su triunfo. — Consagrado Cano á la vida de mar, sentía germinar en su espíritu el noble afán de gloria que impulsaba, en aquella época, á nuestros navegantes á emprender las más arriesgadas expediciones marítimas, organizadas por la Casa Contratación de Sevilla, bajo la protección de la Corona.

Yáñez Pinzón y Solís habían efectuado, en 1508, un viaje de exploración por la latitud del Golfo de Méjico, en busca de un paso navegable del Oceano Atlántico al Pacífico.

El hidalgo portugués Hernando de Magallanes ó Magallaes, que tan ventajosamente se había dado á conocer en la conquista de la India, y cuyos servicios á su patria fueron tan mal recompensados, se naturaliza en España, se establece en Sevilla en 1517, y pasa á la corte, don-

de obtiene autorización para reanudar las expediciones suspendidas por la muerte de Fernando el Católico y de Solís, para descubrir un paso navegable á la Especiería por Occidente, buscando para ello comunicación directa entre el Atlántico y el que luego se llamó Pacifico, y que habia sido ya descubierto por Núñez de Balboa. Una vez firmadas las Capitulaciones, la Casa Contratación de Sevilla organiza, bajo el mando de Magallanes, ya Comendador de Santiago, una armada compuesta de las cinco naos: «Trinidad», de ciento diez toneles, Capitana; «San Antonio», de ciento veinte; «Concepción», de noventa; «Victoria», de ochenta y cinco, y «Santiago», de setenta y cinco, y correspondiendo el tonel de entonces 1'20 toneladas de nuestra época, resulta que la escuadra sólo medía en total quinientas setenta y seis toneladas, inferior á la capacidad de uno sólo de los buques empleados en nuestros tiempos para expediciones ultramarinas. Este solo dato prueba el valor de aquellos intrépidos navegantes al lanzarse á mares desconocidos con tan debiles vasos de madera.

Nuestro marino guetariano no vacila en alistarse como maestre de la nao «Concepción», teniendo que vender para ello su buque á unos mercaderes saboyanos, á pesar de estar prohibido por nuestras leyes marítimas.

Zarpa la escuadra de Sanlúcar de Barrameda el 27 de Septiembre de 1519; atraviesa el Atlántico con rumbo á la América Meridional, pasando por Canarias y Cabo Verde; avista el Brasil el 8 de Diciembre; llega el 13 á Río Janeiro y pasa frente á Montevidi, hoy Montevideo. En Enero de 1520 reconoce, en Buenos Aires, el río Solís, hoy de la Plata, ya descubierto en 1515 por Solís; sigue á Patagonia, estacionándose en el puerto de San Julián, de Marzo á Agosto, para reparar averías y restablecer la disciplina á bordo, gravemente alterada por rivalidades personales; llega al río Santa Cruz, donde ancla de nuevo; halla el 21 de Octubre el Cabo de las Vírgenes, y llegando á la Tierra del Fuego, penetra en 1.° de Noviembre y recorre en veintiséis días, con grandes penalidades, el largo y tortuoso Estrecho, de escarpadas orillas, con bahías é islotes intermedios, á cuyo paso se da el nombre de Todos los Santos, y más tarde de Magallanes, en memoria de su insigne descubridor. Sale de este canal entre los Cabos de la Victoria y Deseado, y desemboca el 27 en el ansiado mar que denomina Pacífico, por la bonanza que á la sazón ofrece, y tirando al Norte, á lo largo de la costa

de los Andes, pasa cerca de la isla de Juan Fernández; vira de nuevo á Occidente y atraviesa la Oceanía, encontrando á su paso las islas de San Pablo y de los Tiburones, á las que llama también Desventuradas, por no encontrar en ellas alimento de que carecían á bordo. Cruza el Ecuador del 12 al 13 de Febrero, y arriba á las islas de las Velas Latinas ó de los Ladrones, llamadas después Marianas, donde se provee de vituallas.

A los cuatro meses de su salida del Estrecho llega con sólo las naos «Trinidad», «Concepción» y «Victoria» á Mindanao, y luego á las islas Visayas, pertenecientes al Archipiélago filipino, y su General Magallanes pacta un tratado con el Rey de Zebú; ataca luego al de Mactan ó Magtan, y muere á manos de los indígenas, terminando así tan trágicamente su gloriosa carrera naval.

Recae sucesivamente el mando de la flota, cada vez más reducida, primero en Duarte de Barbosa, traidoramente asesinado por el Rey Zebuano en un convite; después en Juan Carballo, que pasa entre Mindanao y Borneo, y procesado por la tripulación, es elegido en su lugar Gonzalo Gómez Espinosa, que pasa entre Borneo y Suluan, combatiendo con los moros de Fagina, á quienes toma prisioneros, y vuelve al Oriente en busca de la Especiería ó de las islas Molucas, adonde llega el 8 de Noviembre.

Siendo indispensable carenar la «Trinidad» para que pueda seguir navegando, no queda disponible más que la «Victoria», y se acuerda su salida para España cargada de especies propias de aquellas islas, al mando de su capitán, Juan Sebastián Elcano, y tocando en Timor el 9 de Diciembre de 1521, y atravesando el Oceano Indico, llega en la primer mitad de Mayo siguiente frente al Cabo, llamado primeramente de las Tormentas y después de Buena Esperanza, donde, en lucha con los temporales, pierde la nao el mastelero y verga de trinquete. En tal estado vira al Norte, y surcando el Atlántico, á lo largo de la costa africana, avista las Bissagos. La necesidad de alejarse todo lo posible de la costa, á fin de no encontrar barcos portugueses, obliga á la tripulación á mantenerse de arroz durante tan larga travesía; pero á punto de agotarse ya tan deficiente alimento y averiada de tal suerte la nao, tiene que entrar ésta, el 9 de Julio, de arribada forzosa, en las islas de Cabo Verde, pertenecientes á la Corona portuguesa, siendo, por de pronto, bien recibida en la de Santiago, donde la proporcionan vituallas á cambio de especias. Mas enterándose después que proceden de

las Molucas, que los lusitanos consideraban como suyas (aunque el Congreso de astrónomos, presidido por Hernando Colón en 1524, demostró plenamente que correspondía á España, según la línea de demarcación acordada), se apoderan del batel con su dotación y tratan de apresar también la nao «Victoria», por lo que, á pesar de no haber logrado comprar esclavos que achicasen el agua que hacía la carcomida nave, y hallarse agotadas las fuerzas de los extenuados marineros para tan ruda faena, Elcano se ve en la precisión de salir precipitadamente, para no caer prisionero con su tripulación.

La Providencia, sin embargo, saca á los intrépidos navegantes de tan angustiosa situación, permitiéndoles seguir ante las Canarias, cruzar las Azores por entre las de Flórez y Fayal, doblar el Cabo de San Vicente, llegar á Sanlúcar el 6 de Septiembre de 1522, á los tres años escasos de su salida, y fondear, por fin, el 8 en Sevilla con el capitán Elcano, diez y siete tripulantes más y algunos isleños de las Molucas que, aunque flacos y enfermos, lograron salvarse milagrosamente de tan terribles penalidades.

El insigne capitán Elcano se persona seguidamente en la Casa Contratación, acompañado de su piloto Albo, para presentar á los jefes de la institución los planos y especificar los descubrimientos realizados en tan temeraria empresa.

Recompensas.—Estimado, por de pronto, en todo su valor el triunfo del primer circundante naval de la superficie terrestre, se le condona por el Consejo de Indias la pena que debía sufrir por la venta de su propia nao; el Emperador le otorga una pensión vitalicia de 500 escudos de oro anuales y él y su madre, la Reina Doña Juana, le otorgan en Valladolid, á 20 de Mayo de 1523, un escudo de armas sostenido por dos Reyes de las Molucas coronados, llevando en las manos palos, uno de especia y otro de nuez moscada. El escudo está cortado en dos partes iguales: orla su mitad superior, castillo de oro en campo de gules, y la inferior dos palos de canela en aspa, tres nueces moscadas y doce clavos de especias en campo dorado; sobre el escudo un yelmo con cimera formada por globo con el lema: *Primus circundedisti me.*

Vicisitudes.—Las envidias y malas pasiones que surgen por doquier contra los hombres eminentes, no tardaron en manifestarse contra nuestro insigne navegante.

El italiano Antonio Pigaffeta, uno de los tripulantes supervivientes

de la nao «Victoria», presenta al Emperador, á otras testas coronadas y á ilustres personajes copias de su «Diario del gran viaje», en que ni siquiera cita á Cano, y éste se halla tan amenazado de muerte, que se ve en la necesidad de pedir al Emperador autorización, que le es concedida, para ir acompañado por dos hombres de armas, y para colmo de desventuras, ni llega á hacerse efectiva la pensión vitalicia otorgada, ni se le conceden otras mercedes que impetra de la imperial munificencia, entre ellas la, por demás justa, de ser nombrado capitán mayor de la segunda flota española con destino al Pacífico.

Segunda expedición á las Molucas y muerte de Cano.—El 24 de Julio de 1525 zarpa de la Coruña la nueva escuadra, compuesta de las naves «Victoria», «Anunciada», «San Gabriel», «Sancti-Espíritu», «Santa María del Parral», «San Lesmes» y «Santiago», al mando del caballero de la Orden de Santiago D. García Jofre de Loaisa, ejerciendo Elcano de piloto mayor. Después de varios contratiempos, en que desaparecen el segundo y tercer buque, llegan las restantes naves al Estrecho de Magallanes el 25 de Enero de 1526; retroceden al río Santa Cruz para reparar averías en la «Victoria»; penetran de nuevo en el Estrecho el 8 de Abril y llegan al Pacífico el 26 de Mayo con un tiempo tan borrascoso, que origina, en 1.º de Junio, nueva y definitiva separación de naos. El 26 de Julio testa Cano á 1.º de la equinoccial y el 31 deja de existir el capitán mayor Loaisa, á quien reemplaza Cano, que entrega también su alma á Dios el 6 de Agosto siguiente. Tales han sido los desastrosos resultados de esta nueva expedición, comenzada con la incalificable privación del mando supremo de la flota al ilustre navegante que tan inmarcesible gloria logró conquistar, y que, aun después de muerto, trató de arrebatarle el famoso corsario inglés Drake, quien, circunvalando también el globo en el navío «Pelícano», de 1578 á 1581, osó estampar en su escudo el lema: ***Tu primus circundedisti me, divino auxilio.***

En el Archivo de Indias de Sevilla se guarda la «Pintura de los puertos adonde estuvo el inglés».

Losa sepulcral de Elcano.—En el umbral de la entrada á la iglesia parroquial de Guetaria, aparece su lápida sepulcral, con su escudo de armas grabado.

Documentos referentes al Cano y su familia.—En el Archivo de Indias de Sevilla se conserva:

1.º Testamento cerrado de Juan Sebastián del Cano, otorgado en el mar Pacífico á un grado de la línea equinoccial á bordo de la «Victoria».

2.º Relación hecha por Andrés de Urdaneta del viaje de la armada de Loaysa; en el folio cuatro dice: «que Juan Sebastián Delcano y otros murieron en 4 de Agosto de 1526.—(Publicado por Navarrete.)

3.º Parecer sobre la demarcación de la línea del mar Oceano y sobre lo del Maluco; firma, entre otros, Juan Sebastián Delcano. (Publicado por Navarrete.)

3.º Información sobre lo acaecido en el viaje de la armada de Loaysa, en que declara y firma Juan Sebastián Delcano, capitán de la nao «Victoria». (Publicado por Navarrete.)

5.º Real cédula proponiendo lo que debería observarse en el viaje de la armada de Loaysa, y que, en caso de fallecer éste, viniera como general Juan Sebastián Delcano.

6.º Autos seguidos entre el Fiscal y Juan Sebastián Delcano sobre cobro de los 500 ducados de oro que se le concedieron por toda su vida.

7.º Sustitución del poder que tenía Rodrigo Sánchez, vecino de Guetaria, de Catalina del Puerto, para cobrar lo que se la debía de salarios de su hijo Juan Sebastián Delcano.

8.º Autos fiscales sobre cobranza de sueldos por los herederos de Juan Sebastián Delcano y de sus hermanos y sobrino, que fueron en la armada de Loaysa.

9.º Expediente sobre que se paguen las mandas que dejó Juan Sebastián Delcano.

10. Cédula mandando pagar á Catalina del Puerto, madre y heredera de Juan Sebastián Delcano, 200.000 maravedís por servicios prestados en la armada de Loaysa.

2.º Homenajes póstumos.

Si los contemporáneos de Elcano se condujeron de tan ingrato modo con el ilustre marino, en cambio sus descendientes hacen cumplida justicia á sus insignes merecimientos. Historiadores nacionales y extranjeros ocúpanse de sus descubrimientos; buscan con afán los genealogistas árboles y papeles particulares relativos á la familia del marino; la Sociedad Geográfica de Madrid celebra, en su honor, sesion

solemne en el paraninfo de la Universidad Central el día 31 de Mayo de 1879, é inspirados vates consagran sentidas estrofas á su memoria.

Para complemento de la reacción que se opera en honra del primer proto-navegador del globo, ilustres sabios y las más altas corporaciones científicas y literarias del Estado sostienen elevadas y profundas discusiones sobre su verdadero apellido, siendo dos las opiniones mantenidas sobre tan interesante tema.

1.º *Defensa del apellido Elcano.*-«La historia de Guipúzcoa», de don Lope Martínez de Isasti (1625-27), es el primer documento que trueca el apellido del Cano que usaron el marino y su familia, el Emperador y los demás documentos de su época, por Elcano; á excepción de una sola de las tres listas de tripulantes de la nao «Concepción», en que se le llama Elcano; en otra se dice Cano y en la tercera Juan Sebastián á secas.

Repite el apellido Elcano, el blasón de armas de 1642 expedido por Jerónimo Villa, la inscripción de la losa sepulcral de Guetaria de 1671 y las dos estatuas erigidas en la localidad á su memoria.

El cambio de nombre patronímico se generaliza en el país vasco, mas no en el extranjero, según lo consignado por Garibay y Mariana en sus Historias generales de España.

El Sr. D. Antonio de Trueba sostiene en la Prensa periódica durante la primer mitad de 1873 que el verdadero apellido es Elcano, oriundo del pueblo de su nombre, de origen vascongado, y que si los interesados se firmaban del Cano era inconscientemente.

Las inscripciones de los monumentos erigidos en loor del insigne piloto, así como también su retrato, que aparece en la Colección de Españoles ilustres y cuyo dibujo se debe á J. López, lo apellidan también Elcano.

Y por fin, el Sr. D. Francisco Javier de Salas, en su discurso leído ante la respetable y docta Sociedad Geográfica de Madrid, en su ya citada sesión solemne, inserta en el tomo VI de su *Boletín*, estima que unos y otros campeones se apoyan en razones sólidas, hallándose también escrito de tres modos diferentes el nombre patronímico del protagonista en las listas triplicadas de la «Concepción». En su consecuencia, el docto conferenciante se inclina por el que el uso ha hecho triunfar.

2.ª *Defensa del apellido del Cano.*—El Sr. D. Fermín Fernández de Navarrete, que en su Epítome de 1906 le llama Elcano, se declara ya

en 1842 por el patronímico del Cano, así como su nieto, en vista de los documentos originales que dió á luz en su colección de «Viajes y descubrimientos de los españoles desde fines del XV».

La Academia de la Historia, en su luminoso informe de 14 de Marzo de 1873, analiza minuciosamente la larga serie de documentos que existen sobre la vida del protagonista y que prueban auténticamente cómo se firmaban él y los suyos y cómo lo llamaban el Emperador y sus contemporáneos; refuta los argumentos del Sr. Trueba y afirma que casi todos los genealogistas, el rey de armas Mata y los árboles de la familia Cano cuentan como miembro suyo á Juan Sebastián del Cano.

Y por fin, el ilustre escritor D. Nicolás Soraluce, en su «Defensa del apellido familiar de Juan Sebastián del Cano» y en su «Gloria y gratitud á Juan Sebastián del Cano», refuerza los argumentos históricos genealógicos, corográficos y lingüísticos, expuestos también muchos de ellos por la Academia de la Historia, para deducir en su consecuencia que, sólo por abuso, ha podido introducirse el apellido Elcano, y que no es posible permitir por más tiempo la suplantación de su nombre patronímico.

En cuanto á la Academia Española, que, según dicho escritor, señor Soraluce, informó en igual sentido, no se ha podido encontrar acta de la sesión en que se haya tratado de este asunto, á pesar de las pesquisas que, en obsequio mío, han hecho el bibliotecario Sr. Murillo y el oficial de Secretaría de dicho docto Centro.

Dificultad de decidir la controversia.—Dada la escasez de mis conocimientos, sería ridícula pretensión terciar en una competencia que, como dice tan cuerdamente la Academia de la Historia, entraña otras filológicas, genealógicas y topográficas, á saber: si el apellido es palabra castellana ó vascongada; si los que lo llevaron procedían del interior ó del Norte de la Península, y por consiguiente, si el solar de nuestro navegante radicaba en las Coronas castellana ó leonesa, ó en el territorio cantábrico», y en que, á mayor abundamiento, mediaron tan altos Cuerpos científicos y literarios y tan eminentes sabios.

En tal concepto, y teniendo esta parte de mi trabajo el exclusivo objeto de dar á conocer los monumentos consagrados en Guetaria al primer surcador de los tres Oceanos, juzgo que no debo alterar la ortografía de su apellido que consignan las inscripciones de las referidas obras artísticas, sea ó no acertada.

3.º Monumentos conmemorativos.

Primer monumento.—D. Manuel Agote, descendiente del Cano y natural de Guetaria, mandó erigir en 1800 un monumento, con la estatua en mármol del inmortal marino, al hábil artista murciano Alfonso Giraldo Vergaz, escultor de Cámara y Director de la Academia de San Fernando, y cuya figura se colocó sobre pedestal en la Plaza de la Villa en 1801. Derribado el monumento por el bombardeo de 1835, quedó destruído el sustentáculo; pero salvada la estatua con pequeños deterioros, se depositó provisionalmente en un departamento de la Casa Consistorial, en espera de fondos para emplazarla de nuevo en sitio público, aún no designado.

La imagen de esta estatua ha sido publicada en el tomo VI del *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid.* Aparece erguida, con el pie izquierdo adelante, agradables facciones y simpática expresión; cabeza cubierta de gorro, orlado con pluma; cuerpo con abrochado jubón de faldilla y cuello doblado sobre la espalda; mangas abofelladas en los hombros y lisas en los brazos; calzones afollados y calzas; el brazo derecho caído, con mano apoyada en su escudo heráldico, y el izquierdo doblado sobre el pecho, con arrolladas cartas de mar en mano; espada al cinto y capa graciosamente apoyada sobre el hombro izquierdo completan su movido y agradable conjunto. En el frente del plinto la inscripción «Juan Sebastián de Elcano».

Segundo monumento.—Frente al áspero cerro en que asienta su planta el pintoresco pueblo y puerto de Guetaria, alzábase, en lo antiguo, un elevado islote llamado isla ó monte de San Antonio, unido en 1538 á tierra firme por el citado muelle construído á expensas de la cofradía de pescadores de la villa. Sobre su cima elévase luminoso faro, y á sus pies se hallan el muelle y La Bola, en que se subastan los suculentos pescados que lanchas de vapor y de vela transportan al muelle (láminas I y IV).

Sobre el camino que une éste al pueblo, se eleva vistosa plazoleta rodeada de pretil con cómodos asientos, desde la cual se contemplan, principalmente al atardecer, las pintorescas escenas marinas de los barcos pescadores, de vapor y de vela, que anuncian alegremente con sus sirenas la pesca recogida; y las terrestres, que ofrecen las personas de todos sexos y edades que, desde el muelle, llevan al pueblo la pesca subastada.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GUETARIA

Vista del puerto y del monumento á Elcano

LÁM. IV.

Descuella en esta plazoleta el sencillo monumento, de estilo clásico, erigido en 1859 por la Diputación provincial al primer circundante del globo (lámina IV).

Consta de un basamento, sobre el que se eleva el pedestal, que recibe la estatua en bronce del insigne marino, de tamaño y medio del natural, de pie, en noble y apuesta actitud y con el brazo extendido hacia el mar, que á sus ojos se presenta. Viste jubón abrochado, con aldetas, mangas abofelladas cerca de los hombros y cuello doblado, calzones ceñidos, cubiertos arriba por afollados y unidos á las calzas; zapatos y gorro con pluma.

En el anverso del pedestal aparece la inscripción: «Guipúzcoa á la memoria de su hijo Juan Sebastián de Elcano, 1859», y otra en el reverso.

En la estatua se ven además las dos inscripciones: «Fonderie de Ek et Durand, París, 1860».—«Antonio Palao. Sept. 1860.»

IV

RESUMEN

Cuenta la invicta villa de Guetaria, según acabo de exponer, con interesantes monumentos histórico-artísticos.

Ofrecen carácter conmemorativo de un gran triunfo científico universal, los consagrados al primer navegante que con tan pobres medios, deficiente alimentación y en heroica lucha con los hombres y los elementos de la naturaleza, logró tejer, en inmensa corona, los descubrimientos que realizó España por Occidente, con los que obtuvo Portugal hacia Levante, alcanzando así la inmarcesible gloria de demostrar experimentalmente la redondez del globo terráqueo.

A estos sencillos monumentos que conmemoran tan transcendental hecho geográfico en la historia de la humanidad, añade Guetaria, como timbre de gloria local, el venerando templo, elevado por la acendrada fe de nuestros antepasados, y que, por sus proporciones adecuadas á la importancia de su antigua población, así como por sus recuerdos históricos y por las particularidades artísticas que lo distinguen, ocupa tan honroso lugar entre los monumentos nacionales.

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA

Noticias Arqueológicas y Artísticas.

Excavaciones en Numancia.

La Comisión encargada de estos trabajos, de la que forman parte nuestros consocios D. José Ramón Mélida y D. Manuel Aníbal Alvarez, continúa sin descanso y con fruto sus exploraciones, que se renuevan cada verano, única época en que es posible hacerlas.

En una de las últimas sesiones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Sr. Mélida pronunció un erudito informe sobre dichas excavaciones, detallando los resultados obtenidos en la última campaña, que han sido muy importantes; dijo que los trabajos adelantan ahora con mayor dificultad por la naturaleza del terreno, y añadió que, venciendo toda serie de obstáculos, se habían delimitado ya diez calles de la histórica ciudad.

Un sabio alemán hace allí mismo investigaciones de carácter no sólo arqueológico, sino histórico y topográfico, que completan las de la Comisión española, y ha logrado ya señalar bien el emplazamiento de los siete campamentos de Scipión. El Sr. Mélida se extendió luego en la descripción de muchos objetos, que además de su valor arqueológico lo tienen artístico y están hermosamente policromados. Entre los de carácter curioso citó, asimismo, unos proyectiles de forma de bellota, que podían ser lanzados fácilmente por las hondas á más de ciento cincuenta metros de distancia, llamando la atención de la Academia sobre la coincidencia notable de que ésta fuera también la forma de los usados en nuestros días por los alemanes en la guerra franco-prusiana.

Consignó muchos hechos más, todos muy interesantes, que no pueden citarse uno por uno en un extracto.

La Corporación le escuchó con gusto excepcional, felicitándole unánimemente al terminar su discurso.

Excavaciones de Termes.

Gran importancia han adquirido aquellos restos de tan antigua ciudad desde que el año pasado emprendió el conde de Romanones su exploración y descubrimiento, de que fué producto un interesantísimo estudio publicado por el ilustre hombre público.

Comisionado este año por el Gobierno el Sr. D. Narciso Sentenach para proseguir las excavaciones, han dado éstas los resultados más sorprendentes, pues á más de quedar en todo confirmadas las opiniones sobre la distribución y plan de aquellos edificios, los restos aparecidos demuestran la gran monumentalidad de ellos y la magnificencia de tales recintos.

Según los datos que proporciona el Sr. Sentenach, hoy puede examinarse ya, libre de todos los obstáculos que habían acumulado los siglos, las dependencias del fortísimo castro que dominaba toda la ciudad; limitaba la muralla oriental de este fuerte uno de los lados del foso, y á ella estaban adosados, en parte, magníficos pórticos y la basílica ó palacio de justicia. De éste se ha puesto de manifiesto la sala principal, con su estrado ó tribunal, que conserva aún sus frescos, cuya gran sala estaba rodeada de galerías, señalándose también otras dependencias, como el calabozo para los reos y el lugar para los escribas. Aún continuaban por aquel lado otras soberbias edificaciones, de las cuales se han hallado grandes basas, trozos de columnas y de capiteles, cerrando así el lado Norte del foro, que debían ofrecer una gran perspectiva. En el centro de este foro puede afirmarse que se elevaba una gran estatua de bronce, ecuestre, quizá de un Emperador, pues han salido de entre las tierras allí acumuladas restos de ella tan importantes como una de las extremidades delanteras del caballo, en gran estado de conservación, aunque cercenada por rotura del cuerpo del animal, y cerca de ella se hallaron otros fragmentos de bronce, sin duda de la misma estatua, tales como parte de las crines, rodajas de sus jaeces, un dedo de la mano del jinete, fragmentos del manto del mismo, habiendo cesado la aparición de los restantes trozos, ó por dispersión de los mismos, ó lo que sería más sensible, por aprovechamiento de ellos en edades pasadas. Pero lo encontrado basta para afirmar la existencia de tan importante como suntuosa

obra de arte, como lo sería la estatua ecuestre, que por lo que de ella queda se puede apreciar la excelencia del estilo y perfección con que estaba ejecutada. También apareció un busto de Emperador, de bronce, de un tercio del natural, en perfecto estado de conservación y de excelente modelado, así como otros residuos de muebles y enseres de interés grandísimo.

Los restos cerámicos, de cristal, de marfil y otras materias han aparecido en abundancia: algunos vasos, procedentes sin duda de Numancia, que va resultando un verdadero centro de fabricación cerámica en aquella región, como lo demuestran los ejemplares tan curiosos que constituyen el interesantísimo Museo numantino en Soria, sin faltar mosaicos en abundancia, algunos muy completos y determinando el área de suntuosas estancias.

Los terrenos del castro y el foso, de los que aún quedan la mayor parte por explorar, pertenecen hoy al Estado, y habiendo quedado en condiciones de seguridad y custodia, de esperar es que otro año, al seguirse las excavaciones, proporcionen ó el complemento de lo hallado ó el encuentro de otras importantes sorpresas.

Restauraciones y exploraciones en Córdoba y sus cercanías.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha tratado de la restauración de la Mezquita de Córdoba, que está realizando D. Ricardo Velázquez, y de las excavaciones que bajo la dirección de tan eminente arquitecto se practican en *Medinat-Az-Zahra* y *Medina-Az-Zahira.*

El Sr. D. Rodrigo Amador felicitó al autor de estos trabajos, haciendo al mismo tiempo algunas eruditas observaciones, y el Sr. Velázquez le contestó con un informe muy nutrido de doctrina que, aun en forma abreviada, expresa bien la significación de todos ellos; por eso le insertamos á continuación, ganosos de que nuestros consocios se enteren de los interesantes datos que contiene.

Dice así el Sr. Velázquez:

«Ante todo, he de dar al Sr. Amador de los Ríos las más expresivas gracias por las benévolas frases y los elogios que la restauración de la Mezquita de Córdoba le ha merecido, tanto más de apreciar por

tratarse de persona tan competente como el Sr. Amador en cuanto se refiere á la Arqueología y á la epigrafía árabes, y con el que me une además una amistad, no interrumpida, de más de cuarenta años. Por esto, lejos de molestarme, recibo con satisfacción y agradecimiento las observaciones hechas respecto de algunos detalles de la restauración, aunque no esté conforme con ellas.

»Dice el Sr. Amador de los Ríos que he debido dorar la techumbre, como lo estuvo en la época mahometana. Esta opinión sólo tiene por base lo escrito por el poeta Ben Mohammad Al-Balurní, que hizo incurrir en el mismo error á D. Pedro Madrazo, que dice «que no exageraba el poeta..., y que debía parecer aquella rica techumbre lo que en enérgico lenguaje vulgar llamamos una ascua de oro», opinión en que se apoya también el Sr. Amador de los Ríos. Esto no tiene el menor fundamento, y es sólo una ficción poética, hija de la fantasía y de la adulación característica de los orientales. La techumbre no estuvo dorada nunca, y los restos que de ella se conservan lo comprueban, en los que no se ve la menor señal de haber estado dorada, sino, por lo contrario, pruebas de que no lo estuvo. Estuvo sólo pintada con colores muy brillantes, entre los que figuran el amarillo oro, que es lo que daría ocasión á Al-Balurní para decir que «el oro brillaba á semejanza del rayo que atraviesa los cielos». Lo más que podía admitirse es que Balurní se refiera al vestíbulo del Mihrab, construído por Abd er-Rhaman I ó su hijo Hixen I, y que desapareció al ampliarse la Mezquita por Abd-er-Rhaman II, pues nunca podía referirse á la obra de Al-Haken II, que es la restaurada, y que no conoció. Si el señor Amador de los Ríos hubiera consultado la obra de Edrissi (1), viajero y escritor serio, que conoció la Mezquita concluída y en todo su esplendor, y que la describe con admirable exactitud, especialmente la techumbre, al describir ésta hubiera visto que habla solamente de colores brillantes, que cita detalladamente, sin citar el oro para nada, mientras que al describir el Mihrab y el vestíbulo que le precede describe con gran precisión los mosaicos, los colores y el *oro* que los decoraban, «sobrepujando—dice—á todo lo que la inteligencia humana pudo concebir de más perfecto y superior á todo lo que el arte de los griegos y de los musulmanes había producido en este género de más exquisito».

(1) Edrissi se cree nació en Ceuta hacia el año 1100 de Jesucristo.

»Es la segunda observación la de que en las leyendas colocadas en las portadas restauradas he debido poner versículos del Corán en lugar de las inscripciones, en las que se consigna la fecha de la restauración, reinado en que se ha llevado á cabo y ministro y artista á quienes estuvo confiada su ejecución, datos que son los que interesa consignar y sabe el Sr. Amador de los Ríos, porque él es el que las ha publicado y traducido, que en las portadas y en otros muchos puntos de la Mezquita está consignado en las inscripciones que forman parte de la decoración el monarca que las mandó ejecutar, el año y personas encargadas por aquél de su realización, y hasta aparecen en muchas partes los nombres de los obreros tallistas, marmolistas, carpinteros, etc., que lo ejecutaron, datos todos de mucho más importancia para la historia del monumento que unos versículos del Corán, que á nadie interesan, y que hasta son un contrasentido en un templo no dedicado ya á la religión mahometana. Que la inscripción está mal compuesta, es muy posible que el Sr. Amador tenga razón, y así será cuando él lo afirma, pero á esto sólo podré decir que para ello he recurrido á un arabista que he supuesto que por su justa reputación lo haría bien, como cuando estoy enfermo acudo á un médico, que también puede equivocarse. La inscripción está en castellano, en caracteres árabes (aljamiado), y si no está bien compuesta, está clara, puesto que el Sr. Amador de los Ríos ha podido leerla perfectamente. El objeto principal de esta inscripción es puramente decorativo, formando parte de la composición, que es lo que el público en general puede ver en ella, pues creo que no habrá exageración en decir que de cincuenta ó sesenta mil personas que visiten la Mezquita, escasamente habrá una que sepa leerla, y ése verá en ella lo que interesa, que es la fecha en que la obra se realizó.

»Volviendo á lo referente al dorado de la techumbre, lo que como queda expuesto es completamente falso, lo que sí estuvo pintado y dorado fué el vestíbulo del mirhab y los dos recintos ó bóvedas laterales y tal vez todo lo que formaba la maksura, en donde se advierten señales de trabajos de decoración hechos en diversas épocas, y en las que á pesar del blanqueo, con el que borraron la pintura, ésta se ve bien claramente, pudiendo apreciarse con toda precisión el dibujo, el colorido y el dorado. En algunos puntos, que por estar ocultos entre obras de fábrica no ha llegado el blanqueo, se conserva con

toda la brillantez del colorido, y en otros sólo está la decoración dibujada y preparada para pintar, la que no llegó á ejecutarse. ¿Debe esto reponerse á su primitivo estado, lo que podría hacerse con toda exactitud? Obra es ésta que yo no me atrevería á ejecutar bajo mi responsabilidad, y que sólo haría si con informe de las Academias así se dispusiera.

»El estudio de tan interesante monumento y la variedad de caracteres de su ornamentación, en la que se ven claramente épocas distintas y escuelas distintas dentro de una misma época, así como la marcha ó evolución que en el arte del Califato se produce, me decidieron á visitar los monumentos del Norte de Africa y del Oriente, sin que sacara otra enseñanza, en lo que al arte del Califato se refiere, que el que éste se desarrolla, sino por completo, por lo menos con una gran independencia de las otras escuelas del arte musulmán, y que para su estudio era indispensable hacer excavaciones en el sitio en que se sabe estuvo levantado el palacio de Medinat-Az-Zahra, cuyos restos, por ser de época conocida, serían de grandísimo interés para resolver las dudas que presenta el estudio de la Mezquita.

»Encargado del Ministerio de Instrucción Pública D. Antonio Barroso, que á su gran ilustración une el interés que siempre tiene por cuanto se relaciona con la ciudad de Córdoba, su ciudad natal y á la que tan dignamente representa, propuse á la Academia, y ésta acogió con la fe que siempre acoge todo lo que pueda redundar en beneficio de la cultura y en especial cuanto se relaciona con el arte y con su historia, que propusiera al señor Ministro el que se hicieran excavaciones en los lugares próximos á Córdoba, conocidos por Córdoba la Vieja y Aguilarejo, donde se suponía habían estado situados los palacios de Medinat Az-Zahra y Medina-Az-Zahira levantados por Abd-er-Rhaman III y por Almanzor. Acogida la propuesta con verdadero entusiasmo por el señor Ministro, pudieron emprenderse las excavaciones que han dado los resultados que desde el primer momento se suponía que habían de producir, aunque la escasez de medios de que hasta ahora se ha dispuesto, teniendo en cuenta la enorme extensión que los palacios ocupaban, no haya permitido dar á los trabajos todo el impulso que hubiera sido de desear.

»Perteneciendo la finca denominada Córdoba la Vieja á los hermanos y herederos de D. Rafael Molina (Lagartijo), y siendo precisa su

autorización para hacer en ella las excavaciones, hubo que renunciar á ello por el momento, hasta que puestos de acuerdo los cuatro propietarios concedieron el permiso. No sucedía lo mismo en la finca conocida por Aguilarejo, Moroquil ó Fontanar de la Gorgoja ó de la Gordejuela. Pertenece ésta al Sr. Fernández de Córdoba, ilustrado oficial del Cuerpo de Administración Militar, que con el mayor entusiasmo y completo desinterés autorizó desde el primer momento el que se hicieran cuantos trabajos fueran precisos con entera libertad y sin poner entorpecimiento ninguno, antes bien poniendo á disposición la casa y el personal encargado de la custodia de la finca y cuantos medios ó elementos pudiera él facilitar.

»Grandes restos de paredes, de muros de contención de las tierras, de cimentación, y sobre todo, una gran alberca ó estanque eran claro testimonio de que allí había existido un palacio construído en la época de Almanzor, ó sea en los últimos tiempos del Califato cordobés, porque los caracteres de la construcción así lo indicaban, haciendo esto suponer que eran los restos del palacio de Medina-Az-Zahira, levantado por aquel caudillo ó por Hixen II. Estudio más detenido me hace suponer que el palacio de Medina-Az-Zahira, estuvo levantado en otra finca más próxima al Guadalquivir, donde también se han encontrado restos de gran interés para el arte del Califato, y que los que quedan en Aguilarejo son los del palacio ó casa de campo que Al Makari llama Munyat Al-Amiriyah, construído por Almanzor, el que tenía en este palacio sus caballerizas de reserva y la cría caballar y una fábrica de armas ofensivas y defensivas. Las excavaciones han dado por resultado poner de manifiesto casi toda la planta del palacio, el cual ocupaba en superficies escalonadas una extensión de cerca de cuatro hectáreas. Los resultados han sido interesantísimos desde el punto de vista de la construcción y de la distribución que habré de exponer en una Memoria detallada; pero, desgraciadamente, no sucede lo mismo respecto de la decoración, de la que sólo se han encontrado escasos fragmentos, aunque interesantes por la diferencia de caracteres que presenta con relación á los encontrados en Medinat-Az-Zahra, especialmente la voluta de un capitel, decorada con aves y cabezas de león, ejemplar único seguramente en el arte del Califato.

»Vencidas las dificultades que se oponían á los trabajos de excava-

ción en Medinat-Az-Zahra, y concedida la autorización por D. Juan Molina, en nombre de sus hermanos, autorización concedida, por último, con el mayor desinterés y generosidad, han podido emprenderse aquéllas, aunque cuando ya la escasez de recursos no permitía darles toda la extensión que hubiera sido conveniente. Aun así, los resultados no han podido ser más satisfactorios por la gran cantidad de ornamentación y la importancia que para la historia del Arte hispano-mahometano tiene lo ya descubierto. Y los sitios en los que no han podido hacerse más que trabajos de exploración, indican claramente que los resultados, no ya probables, sino seguros, han de ser de una importancia extraordinaria. Por lo pronto, la tienen ya para la historia de la cerámica hispano-árabe los numerosos fragmentos de platos y otros objetos de barro vidriado esmaltado, cuya ornamentación y las inscripciones en caracteres cúficos que la decoran no dejan lugar á duda de que pertenecen á la época del Califato y son contemporáneos y del mismo arte que produjo la Mezquita de Córdoba y los palacios de Medinat-Az-Zahra, y, al propio tiempo, las partes de éstos descubiertas comprueban que la aplicación del barro esmaltado á la Arquitectura es posterior á la caída del Califato. Los frisos ó zócalos de las habitaciones, lo mismo en el palacio de Al-Armiriyah que de Medinat-Az-Zahra, son de estuco, á la manera romana, sin que se encuentre el menor vestigio de revestido de barro esmaltado, como no se encuentra tampoco en la Mezquita, sino en obras posteriores á la Reconquista, como en la capilla de D. Enrique. Lo mismo sucede en los pavimentos, de los que ningún ejemplo existía hasta ahora perteneciente al Califato, y lo mismo en uno que en otro palacio eran ó de losas de mármol liso y sin labor alguna, ó de grandes baldosas de barro cocido y sin esmalte, ya en fondos lisos, ya formando mosaico con ladrillo recortado y piedra formando dibujos de tradición clásica.

»No menos interesantes son los numerosos fragmentos de ornamentación que muestran claramente las diversas procedencias de los obreros ó artistas empleados en la construcción de los palacios, acusando escuelas muy diversas, así de tradición clásica perpetuada hasta los últimos tiempos del Califato, como de origen, á no dudar, más oriental. Algunos trozos de paredes, que aunque muy derruidos conservan parte de la decoración, dan idea de la manera de componer, y es de esperar que cuando los medios de que se disponga lo

permitan, han de descubrirse partes que aún han de tener mayor interés para la historia del arte del Califato. Desgraciadamente, el edificio fué cedido á la Orden de San Jerónimo para que utilizara los materiales en la construcción del Convento que fué levantado no lejos del sitio en que el palacio ocupaba, y al arrancarse del palacio los materiales, éste quedó totalmente destruído; pero afortunadamente, como la decoración estaoa adherida á la fábrica, pero sin formar parte de la construcción, no tenía para los frailes utilidad ninguna, y esta es la causa de que se encuentre en grandes cantidades toda la ejecutada en piedra ó en estuco, pues la que lo estaba en mármol podía, desgraciadamente, utilizarse en la fabricación de cal, así que lo poco que en este material se encuentra, entre lo que figuran restos de grandes ánforas ó jarrones de mármol, están rotos, preparados indudablemente para llevarlos á los hornos de cal.

»La ornamentación estaba, según queda indicado, labrada independientemente de la construcción en trozos de piedra ó de estuco, que luego se colocaba en la fábrica, y en esta forma aparecen las que componían los recuadros de la ornamentación de las paredes, archivoltas, dovelas, jambas, etc.

»Por fortuna, la extensión del palacio era tan enorme que, á pesar de la gran cantidad de materiales que de él sacaron para la construcción del convento de San Jerónimo, aún quedó mucha parte en pie, y entre ella, galerías subterráneas ó alcantarillas construídas todas ellas de piedra y que compone una extensa red que no ha podido mas que en parte explorarse, por lo peligroso que tiene el meterse por el verdadero laberinto de las diversas galerías que lo forman, y en ellas es en donde se han hallado los interesantes restos de cerámica y de objetos de cristal hasta ahora encontrados.»

ERRATA

En la página 148, línea 22, dice: *buena fama;* debe decir: *buena forma.*

Madrid —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVIII.—Cuarto trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

MADRID. — 1.º Diciembre 1910.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

VILLACIS: Una incógnita de nuestra Historia Artística.

POR 1628 1630 (?) † 1694

§ 1.º—La biografía clásica de Villacis.

D. Nicolás de Villacis, pintor de la escuela de Velázquez y caballero murciano de gran suposición á la vez, nos sería quizá desconocido—como casi, casi, nos son todavía bastante desconocidas sus obras y su estilo—si no nos hubiera dado la biografía el también pintor tratadista é historiógrafo de nuestros artistas D. Antonio Palomino de Castro y Velasco en la tercera parte de su grande obra «El Museo Pictórico y Escala Optica, con las Vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles que con sus heroycas obras han ilustrado la Nación». Siguiendo las huellas de Palomino (principios del siglo XVIII), alguna rebusca biográfica hizo Ceán Bermúdez (fines del propio siglo) con bien escaso éxito, no siendo mucho más afortunados los que en tiempos recientes han logrado algunas noticias inéditas de la vida del caballero artista.

Vamos á copiar puntualmente el texto, de veras capital, del libro de Palomino, tercera parte (la Histórica), Vida núm. 180ª.

«CLXXX.—DON NICOLÁS DE VILLACIS, PINTOR

»Don Nicolás de Villacis, natural de la ciudad de Murcia, hijo de don Nicolás Alonso de Villacis y de doña Juana Martínez Arias, ambos de ilustre y bien conocido linage y abundantes de bienes de for-

tuna, fué excelente en el arte de la Pintura, la qual aprendió en dicha ciudad de un mediano pintor; pero sus padres, deseando su mayor adelantamiento le enviaron á Madrid, donde se mejoró mucho en la escuela de don Diego Velázquez; y después pasó á Roma para perficionarse del todo, como lo consiguió en los primores más exquisitos del Arte. Volvióse á su patria, donde lo exercitó con muy acordado dibuxo, siendo en extremo primoroso y prolixo en concluir sus obras. El estilo de su colorido al fresco y al ólio fué muy agradable, como lo había aprendido en la Italia. Hizo en Murcia diferentes obras particulares y públicas, y en unas y en otras era más impelido del deseo de complacer á sus amigos, que del estímulo de sus intereses.

»Entre las obras públicas de su mano, la principal es la capilla mayor y costado entero de toda la iglesia del lado del Evangelio del Real convento de la Santísima Trinidad de Calzados de aquella ciudad, donde pintó al fresco la vida de san Blas con elegante estilo y agradable composición, obra, aunque no acabada por haber muerto, bien celebrada de quantos inteligentes la han visto; pues en la fachada del altar mayor no tienen más retablo que el que fingió la grande habilidad de Villacis, con bizarra arquitectura y perspectiva, y sobre las cornisas un gran targetón, donde pintó la Trinidad Santísima; y está con tal arte fingida la perspectiva, que los páxaros que casualmente entran por las ventanas se van á poner sobre los vuelos de la cornisa y suelen caer reboloteando hasta las gradas del altar, el qual conservan con tanta veneración, que sólo tienen en el medio un Sagrario de nogal, sin más ornato.

»La pintura del costado, que diximos, de la iglesia se compone de quatro estaciones ó intercolunios, donde están quatro historias de la vida del glorioso san Blas, con sus marcos fingidos, y sus molduras, y targetas que parecen verdad. En el primer caso está el santo predicando á diferentes animales, executados con gran propiedad, y un bello pedazo de país. En el segundo está poniendo la mano en la garganta á un niño ahogado, que su madre le tiene en los brazos con grande aflicción, y dos soldados con el preciso estupor del caso. En el tercero está el santo en la prisión, puesto en un cepo, con singularísima propiedad. En el quarto está caminando sobre las aguas á vista de un numeroso concurso. Y encima de estos quadros hay fingidos unos corredores con balaustres de piedra y en ellos algunas figu-

ras y algunos retratos de caballeros de aquella ciudad, muy conocidos entonces, y también religiosos de la casa, que los daban algunos pañuelos con panecillos ó rollos benditos del santo, que todo parece verdad. Y en los pilares que dividen las capillas hay sobre unas repisas algunos retratos de los Reyes de España, plantados con estupenda gallardía, como también algunas virtudes entre las colunas que hacen división á los quatro espacios de las historias.

»Otro lienzo grande hizo para el lado siniestro de la escalera del Real convento de santo Domingo de la mesma ciudad, de san Luis Beltrán en aquel caso del Marqués de Albayda, que el frontero es del mismo santo de mano de Conchillos. Otro en la librería, de santo Tomás y san Alberto Magno, en que pintó unas fachadas de la célebre fábrica de la torre de la santa iglesia de dicha ciudad, en que manifestó especial acierto en la arquitectura y perspectiva. También hay en dicho convento otro quadro de san Lorenzo, de mano de don Nicolás, en la capilla de nuestra Señora del Rosario, cosa excelente, sin otras muchas particulares.

»Floreció este grande artífice hasta los años de mil seiscientos y noventa, en que murió de no muy crecida edad. Hoy se hallan en poder de una señora, hija suya, diferentes cartas que le escribía su maestro don Diego Velázquez, llamándole para emplearle en servicio del Rey y hacerle pintor de su Magestad, lo qual nunca aceptó por no abandonar el sosiego que le ofrecían las conveniencias que le dispensaba su honrado patrimonio.»

Hasta aquí el texto.

No habiendo tomado Palomino ninguna de estas noticias de Díaz del Valle, ni pareciendo que pasara él por Murcia en sus idas á Valencia, ¿es esta información de Conchillos...?

Paréceme que sí. Al llegar á Valencia (en 1697), tuvo Palomino por grandes amigos allí á su discípulo Dionis Vidal, á Conchillos y al también pintor y canónigo Victoria. Como Dionis Vidal saliera á esperarle cosa de una jornada, allá fué Conchillos también, y de la misma manera acompañó á Palomino más tarde en algunas excursiones por la región valenciana, como la peregrinación á Villarreal á venerar el cuerpo de San Pascual Bailón.

Sabiendo que Juan Conchillos pintó bastantes obras para Murcia, á su información me permito suponer que debería Palomino las deta-

lladas y atinadísimas noticias murcianas que en su libro se contienen. Es verdad que no se dice en él expresamente que Conchillos viviera algún tiempo en Murcia; pero sobre ser eso lo más probable, dados los varios encargos murcianos, parece comprobarlo la circunstancia de que uno de ellos (aunque de éste sabemos que lo pintó en Valencia) —el San Antonio del altar mayor de Capuchinos—fué costeado por el Conde del Valle de San Juan que, como después veremos, era amigo de D. Nicolás de Villacis. Todavía añadiré que sabe Palomino bien (y creo que debe saberlo por el mismo Conchillos) que una obra de éste estaba colgada frente á otra de Villacis en la escalera del convento de Santo Domingo de Murcia, sabiendo cuál de las dos estaba colgada á la derecha y cuál á la izquierda. Eran ambas grandes lienzos, de milagros de San Luis Bertrán, santo dominico valenciano. El de Villacis era el suceso milagroso ocurrido en Albaida (donde ha nacido el que esto escribe). Pagado por el Conde de Albaida, que se creía aludido por la predicación cuaresmal del santo, en la que había tronado éste contra la barraganía escandalosa, un bandolero le descerraja un tiro, que se transforma en Crucifijo, al salir la bala del cañón del mosquete, ante la bendición del dominico bienaventurado. El asunto compañero, del cuadro de Conchillos, no nos lo dice Palomino, sino significando que era de la vida, también, de San Luis Bertrán. Ceán Bermúdez expresa que se refería á otro milagro muy semejante: «Un bandolero disparando un arcabuz á otro personaje, á quien no llega el tiro por haberse atravesado un santo» dominico. Pero lo que sí que expresa Palomino es que este cuadro de Conchillos estaba «al lado derecho de la escalera» (lo precisa así en la «Vida» de Conchillos), y que el de Villacis, que le hacía pareja, estaba «al lado siniestro de la escalera» (lo declara en la «Vida» de Villacis), dándome con esta circunstancia la confirmación á mi conjetura de que fuera de Conchillos toda la información murciana del libro de Palomino, tan precisa y tan detallada.

Bastaba, por lo demás, la sola «Vida» de Villacis para delatar, en el que informó á Palomino, á un verdadero artista y discretísimo conocedor de obras de arte. Lo comprueba á mayor abundamiento la «Vida» de Gilarte, también la del capitán Toledo, la de Senén Vila, la nota de Lorenzo Vila, la del escultor Busi. El grupo artístico que se llegó á formar en Murcia en el último tercio del siglo XVII, está perfecta aunque abreviadamente historiado en la obra de Palomino.

§ 2.º—Nuevos datos biográficos.

Publicada por 1733 (1) la tercera parte, la utilísima parte histórica del libro de Palomino, no tuvo Murcia, cincuenta años después, la suerte de que D. Antonio Ponz la incluyera en ninguno de los diez y ocho tomos de su erudito y artístico libro «Viaje de España».

Pocos años después, D. Juan Augustín Ceán Bermúdez elaboraba, principalmente á base del Palomino y del Ponz, su «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España», que publicó la Real Academia de San Fernando en 1800, algunos años antes de los grandes trastornos nacionales de la francesada y la desamortización, que tanta obra de arte echaron á perder.

Ceán Bermúdez aprovechó la «Vida» de Villacis, de Palomino, bien que mal traducida en su texto. Algo acortó las noticias, que en substancia reprodujo íntegras, dando (por ejemplo) algo trastrocada y algo diminuta la noticia de los frescos que Villacis pintó en la Trinidad; pero pudo añadir, de nueva información, que entre los «retratos de caballeros de aquella ciudad» que puso Villacis tras la balaustrada alta de sus composiciones murales, se veía «al Conde del Valle de San Juan, D. Antonio de Roda, patrono de la Iglesia; D. Juan Galtero, su amigo», y otros que no nombra.

Se ve por este detalle, que Ceán Bermúdez encargó en Murcia que se hicieran algunas pesquisas, á base de las noticias de Palomino, por lo que al final del artículo de Villacis, según su honrada costumbre, pone las fuentes de la información diciendo: «Noticias de Murcia.—Palomino».

De esas pesquisas es otra segunda y última muestra el párrafo siguiente:

«D. Antonio Palomino dice que en su tiempo se conservaba en Murcia la correspondencia artística que había tenido con Velázquez, y aunque hemos hecho las más vivas diligencias por descubrirla, no lo hemos podido lograr, asegurándonos que estaría en Milán en poder

(1) Se desconoce la fecha exacta; posterior creo á esa, que es la del informadísimo Orlandi, edición Solimena, en que todavía no se ve citado en la Bibliografía. El autor murió en 1626.

de unas sobrinas suyas, que habrá unos treinta años enviaron un apoderado á recoger la herencia y los papeles» (1).

Después de un siglo entero, algunas otras noticias biográficas se han logrado por los eruditos locales; no, ciertamente, agotada la mina de ellas, que estará en los archivos civiles y eclesiásticos de la ciudad.

Desde luego, si no se ha podido dar con el año de su nacimiento, se ha comprobado la fecha exacta de la muerte de Villacis. Palomino, con toda prudencia, en su información de primera mano, dice, como hemos visto, que «floreció este grande artífice *hasta los años* de mil y seiscientos y noventa, en que murió de no muy crecida edad». Ceán Bermúdez dice, copiando, pero afirmando más en seco, que «falleció *el año* 1690». Habiéndose comprobado ahora que cuando murió fué en 1694, el 8 de Abril, á las diez de la mañana.

Así lo declara una modestísima lápida puesta en la iglesia moderna de San Lorenzo (reedificada en el siglo XVIII, imitando la edificación de San Marcos de Madrid, arquitectura de D. Ventura Rodríguez), mármol que dice así:



EN EL SAGRADO SUELO DE ESTA IGLESIA
YACEN LOS RESTOS MORTALES
DEL CRISTIANO CABALLERO
É INSIGNE PINTOR GLORIA DE MURCIA
DON NICOLÁS VILLACIS
FUÉ SEPULTADO EL 10 DE ABRIL 1694
R. I. P.
LA COMISIÓN DE MONUMENTOS
DEDICA ESTE RECUERDO Á SU MEMORIA (2)

(1) Ignoro quién hizo en Murcia esas diligencias. Sería persona en verdad investigadora, á cuyo estudio debió Ceán Bermúdez el artículo biográfico de Francisco García, pintor italianizado, y el de Cristóbal Acevedo, y el complemento al de Lorenzo Alvarez (á base de Díaz del Valle), pintores ambos discípulos de B. Carducho y de una generación anterior á la que brilló en tiempos de Villacis, historiada por Palomino.

(2) Falleció el artista en 8 de Abril (V. *Museo de Murcia; Catálogo: 1910)*. El apellido Villacis suena más que á italiano á español, con final en *is*, que se ve en patronímicos valencianos como Sanchis, Ferrandis, Gomis...

En las hermosas Casas Consistoriales de Toledo, obra del arquitecto Herrera, en la que intervino también Jorge Manuel, el hijo del Greco, hay una inscripción en la fachada, á la izquierda del que la mira, que dice así: «Mandó Toledo acabar esta

Los eruditos murcianos de nuestros tiempos, y muy singularmente D. Andrés Baquero, que les hace cabeza con su pluma, con su ciencia y con sus prestigios de catedrático ilustre y Director celosísimo del Instituto de Murcia, tienen publicados algunos trabajos en periódicos diarios y en publicaciones extrañas de difícil acceso para los que vivimos lejos.

En el trabajo del Sr. Fuentes, «Murcia Mariana», se aprovechan, con poca puntualidad y sin mencionar el origen de las atribuciones, los lienzos de Senén Vila en Santo Domingo, no teniendo idea de que eran de Gilarte los muy notables que cita también allí. En la sala de Juntas, dentro de la sacristía, dice que le parecen obra de Villacis el San Ambrosio de Sena y el San Antonino de Florencia, que más adelante examinaremos.

En cambio tienen mucha importancia dos artículos periodísticos de D. Andrés Baquero, que conozco y que se intitula, uno, «Oración fúnebre de la Trinidad», consagrado á recordar el templo demolido, en cuyo solar ha edificado por cierto el mismo Sr. Baquero dos magníficos edificios, consagrado el uno á Museo Provincial (inaugurado en Septiembre de 1910) y al primer grupo de Escuelas Graduadas el otro.

Aparte las galanas descripciones de las riquezas perdidas, principalmente los frescos de Villacis, nos da D. Andrés Baquero, como quien dice cosas sabidas de todos, importantes y casi desconocidas noticias biográficas de Villacis.

Son las siguientes: que se casó en Italia; que se casó *bien;* que allí permaneció *bastantes años*—Palomino había dicho que estuvo en Roma, Ceán Bermúdez había añadido que en Roma estuvo *algunos años*—; que mientras tanto su padre, viudo por segunda vez, se metió fraile de la Trinidad; que por esta circunstancia quiso el pintor decorar toda la iglesia del convento con sus frescos, y que los frailes, al so

obra reinando D. Felipe 3.º», con otra á la derecha, que la completa así: «Siendo corregidor *D. Francisco de Villacis.* Año de 1612». Otras inscripciones más altas dicen que se acabó en 1618, siendo ya corregidor D. Gregorio López Madera.

En 1620 era D. Francisco de Villacis, del Hábito de Santiago, corregidor de Madrid, apareciendo, como tal y como juez, en el certamen celebrado en las fiestas de la beatificación de San Isidro.

En el libro del Ldo. Francisco de Cascales, «Discursos históricos de la Ciudad de Murcia y su Reino», escrito antes de 1614 (fecha de las aprobaciones) no se cita el apellido *Villacis* entre los 140 que se estudian particularmente en el «Discurso de los Linages», no apareciendo, por tanto, su escudo de armas entre los grabados.

brevenirle la muerte antes de ultimar el trabajo, decían que no se había encontrado después artífice que se atreviese á proseguir y rematar obra tan excelente.

Más antiguos son dos artículos de J. J. Belmonte, por el Sr. Baquero publicados en *El Semanario Murciano* (1). En ellos, aparte noticias corrientes, nos da las siguientes, sacadas de documentos (2):

En un interrogatorio judicial que para asuntos de familia tuvo lugar en Como á petición de Villacis, declaró el pintor Juan B. Franquinito que Villacis se había constituído en una aldea próxima á Como (en Mendricio: adonde fuera desde Roma, llevado, á pasar una temporada á los Alpes, de la gran amistad con el pintor Francisco Torriani), y que allí abrió escuela de dibujo y colorido, manifestando Franquinito que le constaba la verdad de la pregunta «por haber sido mucho tiempo discípulo de D. Nicolás de Villacis». Viviendo en la casa de los padres de Torriani (Bartolomé y Lucrecia Porta, apellidos que se dicen de rancia nobleza), vino á casarse Villacis con D.ª Antonia, la hija de aquéllos.

La labor artística, constante y retribuída (modestamente pagada), á que se dedicó en Murcia Villacis, la demuestran algunas de las cláusulas de su testamento y del inventario judicial formado después de su muerte, en 16 de Abril de 1694, por el alguacil-mayor de la Real Justicia de Murcia, con asistencia de D.ª Luisa de Villacis, hija del pintor, y de D. Andrés de Giles y D. Agustín Fernández Trujillo, párrocos de Santa María y de San Juan, sus albaceas.

En el testamento hay referencias á un cuadro del «Nacimiento» y á otro del «Enclavamiento», no entregados, y el primero á medio hacer, y en parte cobrados de dos particulares, y á otros entregados, también á un particular, un «San Miguel Arcángel con el enemigo á los pies», «La Barca de San Pedro» y un retrato (3).

(1) Año IV, núms. 190-91 de 30 de Oct. y 6 Nov. 1881, en serie con que Baquero formaba un «Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes murcianos».

(2) Creo que D. Juan José Belmonte, arquitecto, fué quien publicó esos documentos (el testamento con seguridad) en una biografía de Villacis que incluyó en su *Murcia Artística*, que ignoro si se editó aparte ó sólo en *El Ideal Político*. Este semanario murciano lo dirigía el Sr. Jiménez Benitez, Rector que fué de Atocha, y se imprimía en Murcia por los elementos alfonsinos, años 1873-74, cuando se preparaba la restauración. En la Biblioteca Nacional no he podido hallar el trabajo del Sr. Belmonte ni la colección del periódico.

(3) En la rica Galería de cuadros del Sr. Marqués de Villamantilla de Perales,

En el texto yo no acierto á ver claro el precio de cada uno, según la mente del artista, determinándose bien, en cambio, el tamaño de los dos primeros: una vara y media por una y dos por una, respectivamente, apaisados ambos.

En el inventario se mencionan cuadros ó lienzos no acabados, bosquejados otros, algunos dibujados al clarión, en número de 27, y de varias medidas, y diez y seis lienzos en sus marcos, en estado de imprimación tan sólo. Además veinte piezas, obra de perspectiva, de un monumento que legaba á la parroquia de San Juan. Todo lo cual demuestra una actividad artística propia de un verdadero pintor de profesión y no precisamente de un hombre de edad avanzada (1).

Se citan particularmente las obras siguientes, que tengo mis dudas de si eran de pintura ó más bien de escultura (á encarnar, pintar y estofar ?) «una hechura de tabla de San Cayetano, que dicha D.ª Luisa (su hija) dijo que le mandó hacer D. Pablo Almela para la parroquial de San Nicolás, y otra hechura del Santo Rey D. Fernando, con su peana y mundo, que se trajo para dorar, que es para la iglesia Catedral de esta ciudad, por cuenta de D. Ginés Guerrero, racionero de dicha santa Iglesia» (2).

en Murcia, se conservan dos lienzos atribuídos á Villacis, que no conozco. Algún fundamento se dice que tiene la atribución de uno de ellos, que ya venía hecha en papeles de la casa del siglo pasado. El cuadro, que es precisamente un San Miguel con el diablo á los pies, lo tienen en ella de abolengo, pues un antepasado, el capitán D. Andrés de Heredia, en el codicilo otorgado en 24 de Junio de 1716 en Vélez Rubio, al enumerar los bienes que aportó á su matrimonio con Doña Juana Teresa Montesinos, cita ese «cuadro grande del Angel San Miguel», pero sin indicación de autor. Del texto del testamento de Villacis se saca que el «San Miguel Arcángel con el Enemigo á los pies» que tenía el pintor hecho y entregado, lo había sido á cierto D. Diego Fernández de Silva, de otro de cuyos encargos no entregados se ocupa. Entre la fecha del testamento (1694) y la del otro documento (1716), no parece que hay tiempo para dar por idéntico el cuadro. A ser de Villacis el de D. Diego F. de Silva sería repetición del de D. Andrés de Heredia, ó viceversa.

Este último lo juzga D. Andrés Baquero como de estilo italianizado y le recuerda algo á Guido Reni. Villacis, sabemos por el testamento, que sacaba copias de sus propios originales. — En Murcia he visto una cabeza atribuída á Villacis en poder del médico D. Antonio de la Peña.

(1) El inventario se formó con los objetos que se contenían en un cuarto bajo de la casa mortuoria, sita en la calle de Ceballos, núm. 24, que era su estudio.

Los supuestos padres del pintor (véase otra nota más adelante), D. Nicolás Alonso Blanco y Villacis y Doña María Martínez Arias y Cordero, habían habitado en la casa que existía en el solar sobre que se edificaron á principios del siglo XIX las designadas en la calle de San Cristóbal con los núms. 8 y 10, parroquia de San Lorenzo (V. *El Semanario Murciano*, loc. cit.)

(2) Identificamos hoy la palabra «tabla» con los cuadros sobre madera; piense

Todas estas noticias es evidente que nos revelan un Villacis algo distinto del caballero mayorazgo que nos retratara Palomino en sus *Vidas*, libro secretamente atormentado en muchas de sus páginas por natural, característico y significativo afán de hacer noble y con frecuencia muy hidalga la profesión de las Artes liberales (1).

Según, á base del testamento, se decide á computar el Sr. Baquero, el viaje de vuelta de Villacis de Italia á España se verificó en 1659, por tanto un año antes del fallecimiento de Velázquez en la corte.

Tomado de Belmonte y Baquero; ya Ossorio y Bernard nos había dicho que los jóvenes pintores D. Juan Albacete y D. Joaquín Rubio habían sido los que, transportando fragmentos de los frescos al lienzo, habían salvado, para ser guardados en el Museo local, los pocos pero todavía interesantes restos que allí se exponen (2).

Conocido el testamento de Villacis, no tengo idea de que se sepa la fecha de su nacimiento. A juzgar por la frase de Palomino de que murió «de no muy crecida edad», no puede pensarse en que pasara demasiado de los sesenta. Lo que parece confirmado por la mucha tarea y labor comenzada que en su estudio se inventariaba después de su muerte (3).

el lector que entonces no tenía ese significado preciso, y que se usaba poco en la segunda mitad del siglo XVII la pintura de caballete si no era sobre lienzo. La peana podía referirse á cuadro-custodia, con pie. Lo de mundo, ya precisa más la conjetura de referirse la frase «hechura» á talla en madera. — En la Catedral hay un San Fernando de escultura; en San Nicolás un San Cayetano de pintura, según me dice D. Mariano Palarea Torres. (V. el Apéndice.)

Esto supuesto, más hipotéticamente todavía, doy por más probable que no fuera Villacis el escultor de esas «hechuras», sino más bien encarnador, dorador ó estofador de ellas, por sí ó por otros que trabajaran en su taller.

(1) Tiene Palomino (á base de un manuscrito especial de Díaz del Valle, quizá trabajado cuando se le discutía á Velázquez la cruz de Santiago en 1659) largas listas de santos, príncipes, nobles, sabios y otras personas calificadas que fueron pintores ó escultores. Véanse los especiales capítulos IX y X del libro II de la primera parte.

(2) D. Joaquín Rubio era médico y pintor de algún porvenir, padre del violonchelista D. Agustín: murió joven en 1866. D. Juan Albacete Long fué director de las clases de dibujo de la Económica de Amigos del País de Murcia: murió en 1883.

(3) Vivieron en la parroquia de San Lorenzo, donde bautizaron varios hijos, un D. Nicolás Alonso Blanco y Villacis y su mujer Doña María Martínez Arias y Cordero. Si son, como supone el Sr. Baquero, estos señores los mismos que como padres del pintor nombra Palomino, llamándolos D. Nicolás Alonso de Villacis y Doña Juana Martínez Arias, no aparece que allí bautizaran á un hijo del nombre del padre, que llegara con el tiempo á tener renombre de artista.

Examinados los *Quinque Libri* parroquiales por el Sr. Baquero (V. *El Semanario Murciano*, loc. cit.), hallando solamente los bautizos de hijos de los menciona-

Y á juzgar por su amistad con Velázquez, de su discipulado con éste, de que D. Diego tuvo empeño de llevarle á ser pintor del Rey y de que Velázquez murió en 1660, hay que pensar en que tendría unos veinticuatro, lo menos, en esa fecha. Lo que daría para la de su muerte, en 1694, la edad de cincuenta y ocho años. Pero es más verosímil (creo yo) pensar en que tuviera unos treinta años al morir Velázquez, y, en consecuencia, unos sesenta y cuatro al morir él; edad todavía «no muy crecida».

Todavía, la necesidad de suponerle discípulo de Velázquez antes del segundo viaje del maestro á Italia (que comenzó á fines de 1648) y de darle para esa fecha la edad, al menos, de veinte años, me llevan á suponerlo dos años más viejo: falleciendo (en esa hipótesis) á los sesenta y seis.

En estas conjeturas (racionales, pero bien falibles), somos llevados hacia el año 1628, como la época probable *(grosso modo)* de su nacimiento (1).

¡Cuánta noticia á rebusca de archivos!

§ 3.º—La obra y el estilo de Villacis.

Apenas se ha iniciado hasta el día un estudio semejante.

El centro artístico murciano de la segunda mitad del siglo XVII

dos señores, «ninguno de los cuales se llamó Nicolás», por conjeturas fundadas en la edad relativa de los mismos, es como puede afirmarse, dice, que «nuestro artista naciera hacia 1614, como algún autor asegura», refiriéndose al Sr. Belmonte.

Ignoro si estas conjeturas se basan en la necesidad de suponer á Nicolás, por mayorazgo un día, primogénito desde luego. Pero es evidente que tales conjeturas rompen con la noticia del bien informado Palomino cuando dice que falleció «de no muy crecida edad», pues fallecido ciertamente en 1694, hubiera muerto de la crecida edad de ochenta años, si tales conjeturas aceptáramos.

(1) Si, como se me ha podido ocurrir, Villacis coincidió en Italia con Velázquez en el largo segundo viaje de éste, 1648-51, tendría unos veinte años, edad sumamente aceptable y ocasión extremadamente probable para su viaje. Sabiendo la violencia que Velázquez tuvo que hacerse para no retrasar su vuelta, y sabiendo que Villacis halló en Italia esposa, quizá podría darse fácil explicación á que Villacis se quedara allá, aun que admitiéramos que se hubieran ido juntos.

Por otra parte, Velázquez, después de su vuelta de Italia, en el decenio de 1651 á 1660, ya estuvo demasiado atado á sus cargos palatinos—Aposentador mayor de Palacio desde 1652, cargo que suponía á la vez grande honor y extremado trabajo, como para «un hombre entero»—y no se puede imaginar siquiera que pudiera ya tener ni formar discípulos, ni menos alcanzarles la familiaridad de camaradas que lo de Villacis supone.

Para mí, pues, el discipulado de éste fué antes de 1648, pero son al fin todo meras conjeturas también.

no ha sido estudiado por ningún crítico moderno. Tampoco los buenos conocedores de la Escuela de Madrid del siglo XVII han formulado el estudio de Villacis: D. Gregorio Cruzada Villaamil, D. Aureliano de Beruete, padre, y D. Narciso Sentenach, que son los tres críticos á que me refiero, si han dado noticia del artista, sólo á base de los libros ha sido.

Sin embargo, á D. Aureliano de Beruete, como á otros, le ha preocupado sobremanera un hermoso cuadro del Museo de Buda-Pesth, procedente (como casi todo lo bueno del Museo) de la Galería Esterhazy, de Viena, que lleva en el Catálogo y en la etiqueta, pero no ciertamente en firma, la atribución á Villacis. En el libro reciente de su hijo, D. Aureliano de Beruete y Moret, acerca de «La Escuela de Madrid» (1) se repite la nota biográfica de Villacis tomada del Ceán Bermúdez, se alude apenas á las obras suyas que en Murcia puedan quedar; pero se examina atinadísimamente el cuadro de Buda-Pesth en los párrafos siguientes, que voy á dar, no en re-traducción del texto inglés, sino en el inédito original castellano, que su autor se ha dignado comunicarme:

«Existe en el Museo de Buda-Pesth un hermoso lienzo atribuído á Nicolás de Villacis. Tratamos de enterarnos del fundamento de esta atribución, pero en aquel Museo no hay dato ninguno que pruebe ni indique siquiera la atribución dada al cuadro. Fué adquirido en España como Villacis, y nada más.

»No hay obras suficientes de este pintor para precisar si las hizo del estilo de aquélla; pero á juzgar por lo que de él queda en Murcia, no encontramos motivo ninguno para atribuirle la de Buda-Pesth. Es éste un indudable lienzo de escuela madrileña, con todos los caracteres de la misma, especialmente aquellos de los años 1650 al 1690, en que se dejó sentir en Carreño y en sus discípulos una cierta influencia de Van-Dyck. Hemos estudiado detenidamente este lienzo, de gran interés para nuestro trabajo. Encontramos en él semejanzas indudables con Carreño; otras veces nos recuerda aún más á Cerezo. ¿Podrá ser un Antolínez, quizá un Cabezalero, cuyo estilo no hemos podido precisar? Es un indudable ejemplar, típico y hermoso de la Escuela de Madrid; pero la justa atribución no nos atrevemos á determinarla.

(1) A. de Beruete y Moret: *The School of Madrid*, London, Duckwort, 1909, páginas 140-2.

»El Catálogo dice: «Santa Rosalía». La santa, vestida de religiosa, llevada y sostenida por ángeles, ofrece rosas al Niño-Dios, que en brazos de la Virgen extiende sus manos hacia la santa. El movimiento de los ángeles y de las nubes en que las figuras se envuelven es acertado. El cuadro resulta algo obscuro por tener pocos colores; sin embargo, donde los hay (rojo y azul del traje y manto de la Virgen, blanco y negro del traje de la santa y ráfaga crepuscular luminosa de la parte baja), son brillantes.

»La existencia de este cuadro y la atribución son la razón de que hablemos de Villacis en este trabajo.»

Hasta aquí el texto del Sr. Beruete (hijo) en su libro concretado al estudio de «La Escuela de Madrid».

Las obras atribuídas á Villacis hasta ahora en Murcia, la dicha que le atribuyen los catálogos en Buda-Pesth, la que yo fuí el primero en atribuirle en Orihuela y la otra que en vista de esta última atribución le agrega el Sr. Baquero en Murcia, forman un bloque ó conglomerado heterogéneo, con heterogeneidad difícil de negar.

El cuadro de Buda-Pesth es probablemente (para mí) una obra de Claudio Coello, y con más entera seguridad puede afirmarse que es pintura de la escuela de Madrid posterior á Velázquez, posterior á Velázquez en bien pocos años, pero diversa del estilo de Velázquez con bien calificada diversidad.

La obra de Orihuela, el «Santo Tomás confortado por los ángeles», y la nueva que por semejanza con ésta le atribuye el Sr. Baquero, el «San Ambrosio de Sena tentado del demonio», son, por el contrario, pinturas de un estilo que delata á un verdadero discípulo de Velázquez, lejos del mérito portentoso del maestro, pero orientado según sus ideales pictóricos.

No puede decirse otro tanto del estilo y del autor del «San Lorenzo» de la iglesia de Santo Domingo de Murcia y del «San Bruno» de la Catedral de la misma ciudad, obras entre sí similares en grado sumo, positivamente pintadas por la propia mano: la de Villacis al tenor del texto de Palomino.

Los dos restos, por último, de los frescos de la Trinidad Calzada, hoy en el Museo de Murcia, obra indiscutible de Villacis, tienen carácter diverso á todas las otras obras que dejo agrupadas en los dos párrafos anteriores. Voy á ver si acierto á marcar bien las diferencias.

§ 4.º—El Villacis de los frescos.

Los frescos subsistentes son varias piezas del revoque transportadas al lienzo. En la una la cabeza de un frailecito, en otra un retrato, y cuatro, agrupados, en la otra; todos de aquellos de caballeros principales de Murcia, amigos del autor, que éste puso en lo alto de sus pinturas decorativas en pie, como mirando ó conversando, con trajes negros, el sombrero ancho de ala á la chamberga, la golilla y la severidad castellana en los semblantes. Estos lienzos están colocados muy á la vista en la instalación del nuevo Museo de Murcia; uno de ellos, el de la figura aislada, se le tiene al alcance de la mano (1).

A tan cercano punto de vista es razón que no se extreme la crítica, si se tiene que pronunciar juicio de fragmento como es éste de pintura, hecha para vista de muy lejos y de abajo á arriba. Con la correspondiente rectificación de la distancia, alejándose todo lo preciso, se ve que los retratos son verdaderos retratos, sólidamente construídos, serenamente y abreviadamente interpretados por un fresquista que no podía olvidar la precisa y obligadísima rapidez con que tiene que pintarse al fresco, pero que tampoco olvidaba lo circunstanciado y sólido que debe ser un retrato.

Aproximándose después el visitante del Museo para observar de cerca, á la mano, minuciosamente, los frescos, se nota en seguida una particularidad importantísima; á saber: el modelado de las carnes y la factura del color á rayas diversas, á pinceladas longitudinales, con dos ó con tres colores alternados, cuya fusión no se intentó hacer por el pintor, dejando, antes al contrario, desunidos, desacordados, independientes los colores de las varias pinceladas rectas.

Para los que hemos alcanzado los tiempos de la pintura divisio-

(1) El Catálogo recientísimo cita y yo no he visto otras piezas del fresco revestido á lienzos, pero no restauradas, con parte de las escenas de la vida de San Blas (alguna de las cuales todavía no ha devuelto la familia del pintor restaurador Albacete), y figuras sueltas ó agrupadas de clérigos («jesuitas»), frailes, niños, gigantes y alegóricas. De ellas no da las medidas y sí de las aludidas en el texto: la cabeza (n.º 122: 45 cm. × 60), retrato de caballero con chambergo (n.º 121: 52 × 63) y el de Villacis con sus amigos el Conde, Galtero y Roda (n.º 123: 105 × 219). Además cita un putto ornamental (n.º 124: 100 × 60), y un sacerdote con un monaguillo (n.º 125: 75 × 69). De otra procedencia se atribuye á Villacis un lienzo al temple de Jesús y la Samaritana (96 × 75).

nista y modernista, es sorpresa puramente retrospectiva la de hallarnos en la segunda mitad del siglo XVII á un pintor que, como los sistemáticos del día de hoy, dejan en el cuadro desunidas é inarmonizadas las varias tintas, meramente yuxtapuestas. Porque los modernistas se caracterizan precisamente por el divisionismo del tono, ya impriman cada tinta á rayas, como hacen los *estambristas*, ya la impriman á pinceladas redonditas, á puntos, como hacen los llamados *puntillistas*.

La teoría moderna autoriza y consagra el divisionismo de las tintas. Cuando se mezclan en la paleta las dos tintas, la masa resultante tiende á ser opaca; cuando se yuxtaponen sin mezclarlas, al fundirse, por la distancia, en la retina del espectador, solamente en la retina del espectador, las luces de las dos tintas conservan en la suma la viveza primitiva de los sumandos, y la luz del color resultante es una luz vibrante.

Haga la prueba el curioso lector: de poner, ó mezclados ó meramente juntos, en pequeños espacios yuxtapuestos el amarillo y el azul, y observará que el verde resultante de la mezcla de las pastas es opaco en comparación con el verde resultante de la fusión de los reflejos diversos sólo mezclados en la retina, dando un verde vibrante. Un disco, al que se pueda dar una rapidez grande en el movimiento rotatorio, sirve á los físicos para demostrar la verdad que estamos comentando. Pero cualquiera puede ver en cosa tan poco brillante, cual son los grises, cuanto más distinguido y bello no es el gris de una ropa que vista de cerca se descubre que está tejida sólo con hilos negros y con hilos blancos, que el gris que se logra con hilos grises homogéneos, habiéndose mezclado en la tina del tinte el blanco y el negro antes de tejer la tela.

La doctrina de la luz y del color confirma estas observaciones. Si se juntan luces de los siete colores del iris se restablece la luz blanca; si se juntan pastas de los siete colores, resulta una pasta obscura y fea. Porque cada color es la negación por absorción de los otros seis colores, y la sola reflexión del propio, y así siete negaciones mutuas, dan lo obscuro. Mientras que siete luces irrisadas, al sumarse suman cantidades positivas sin sumar las negativas.

En el siglo XX, teoría y práctica, ciencia y técnica, modernismo y arte coinciden, pues, en reconocer y aceptar como legítimo proce-

dimiento el divisionista, puntillista ó estambrista, sea ó no sea engorroso para tenerlo como exclusivo, sea ó no sea pesado para compaginarlo con la espontaneidad del artista. Pasa ó pasará de moda esa técnica minuciosa, pero definitivamente reconocida como racional y plausible en sí misma.

¿Y en el siglo XVII? ¿Fué Villacis un estambrista? ¿Fué un estambrista consciente? ¿Un precursor convencido del estambrismo?

Lo fué sin duda alguna; pues si el estambrismo de sus frescos de la Trinidad no es ciertamente de los exagerados y porfiados, no puede negarse que demuestra verdadera sistemática adhesión á un sistema entonces no razonado todavía.

No se debe tener á Villacis, sin embargo, como el inventor del estambrismo, ó como el profeta mayor de esa novedad técnica.

Villacis fué á Italia, y en Italia tomó esposa y parece que tendría familia, puesto que allá encontró herederos andando los años. En Italia, años antes, había florecido con fama grande un pintor de frescos, que en ellos, con bastante extrañeza de sus contemporáneos, ensayó, por primera vez acaso en la Historia del arte, el procedimiento estambrista para lograr una coloración vibrante.

Me refiero al antes famoso, y ahora excesivamente olvidado, *Giovanni di Stefano Lanfranchi*, ó más vulgarmente, *Il Cavalier Lanfranco.*

La crítica moderna, cerrando contra el academismo y el eclecticismo de los boloñeses, no perdona á *Lanfranco:* un parmesano, educado por los boloñeses, por *Aníbal Carracci.* Hay quien lo apellida, desdeñosamente, «el Bernini de la Pintura», por su indiscutible grandiosidad barroca. Y aun después de haber reconocido el crítico Charles Blanc (del promedio del siglo XIX) en su técnica las rarezas de colorido, de técnica colorista, antes mencionadas — la imposición de las tintas, sin fundirlos, sin extenderlas, con pinceladas largas, á modo de *hachures*—, como Blanc, ni los otros críticos de su tiempo podían adivinar el puntillismo ni el estambrismo, acabaron por decir de Lanfranco algo como las frases siguientes, que tomo del erudito *Catálogo* de Madrazo: «El arte en manos de este pintor..., degeneró en UN MERO MECANISMO, MEDIANTE SU EMPEÑO EN PRODUCIR EFECTOS CON MEDIOS PURAMENTE SUPERFICIALES, violentos contrastes de luz y sombras..., agrupamientos..., escorzos... y actitudes...», etc. Salvo que, imitador de Correggio, de Correggio es su arte de agrupamien-

tos, escorzos, etc , en lo que tiene de atrevimiento barroco, para la pintura de grandes cúpulas, las palabras subrrayadas son las que, á través del texto de Charles Blanc, que Madrazo tenía presente (aunque no lo dice), condenan el extraño, inexplicado é insólito *estambrismo* del decorado barroco de Roma y de Nápoles (1).

La técnica del fresco es poco frecuente que la podamos apreciar los que no frecuentamos las altas cornisas ó los andamios de ocasión. No puedo decir, por tanto, si en los fresquistas españoles ó italianos españolizados, contemporáneos de Velázquez y Claudio Coello, se halla, como en Villacis, la huella estambrista de la factura. Es problema á examinar: así en lo referente á los fresquistas de la «manera antigua y más fatigada» (V. Carducho, E. Caxés. A. Castillo), como, más principalmente, á los de la escuela atrevida del gran barroquismo de los grandes *machine*, como Colonna y Mittelli, Carreño y Rizi, Herrera el Mozo y Donoso: los del estilo ó «manejo galante á fresco y perspectiva de techos», como decía su más afortunado continuador Palomino.

Pero sea lo que sea, tuviera Villacis en España, ó no tuviera, la exclusiva en los frescos pintados acá, con conocimiento de la técnica estambrista, á *hachures*, los restos de sus pinturas murales de la Trinidad, hoy en el Museo de Murcia, una cosa demuestran, á toda evidencia: que Villacis avanzó mucho en sus estudios pictóricos, que fué un técnico y no un mero aficionado, que tenía el espíritu abierto á toda orientación de progreso artístico, y que será ó no un pintor de cuerpo entero, pero que ciertamente sobresalía y se singularizaba en su arte. Que no fué un artista provinciano, retardatario y reaccionario (2).

(1) Lanfranco murió lleno de fama en Roma en 1647 (Noviembre). No creo que Villacis hubiera alcanzado á conocerle, pero sí que debió de llegar á Roma cuando los notables frescos de Lanfranco llamaban más poderosamente la atención, recién descubiertos algunos al fallecer el artista.

Por la inveterada costumbre de suponer maestro de un artista al más famoso de la localidad donde pudo educarse, se ha dicho que Villacis estudiaría en Roma con Carlos Maratta, cosa que en manera alguna tengo por comprobada.

No por otras razones se ha dado á un Lorenzo Suárez, pintor murciano de la época (mencionado por el poeta Jacinto Polo) por primer maestro de Villacis en su ciudad natal, antes de aprender en Madrid con Velázquez.

(2) Velázquez, como nadie, sabía (por 1650) el empeño de Felipe IV en lograr vinieran á España buenos fresquistas, por lo que trató de la venida de Pedro de Cortona, y después de la lograda de Mitelli y Colonna. Debo suponer, pues (en re-

§ 5.º—El Villacis del San Lorenzo y del San Bruno.

El cuadro de San Lorenzo se conserva en la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia que fué de dominicos en Murcia (1). El San Bruno en una capilla de la girola en la Catedral (2). El San Lorenzo es lienzo de altar; el San Bruno cuelga alto de una pared. Una y otra obra están en las peores condiciones de luz que se puedan imaginar: sólo pueden verse algo, á quererlos examinar, con luces artificiales, y mejor con las velas puestas en las cañas apagaluces.

El San Bruno es evidente, como dijo Baquero, que lo pintó la misma mano que pintara el San Lorenzo, y Palomino dice que fué la de Villacis la que trabajó el San Lorenzo de la capilla del Rosario, «cosa excelente».

No parece bastante fundada la duda, que de plano no es de rechazar, acerca de si el lienzo actual es el que existía allí en tiempo de Palomino. Es verdad que el convento sufrió un incendio cuando la guerra «del francés», ocasión en la cual se perdieron allí tantas obras de arte (incluso los dos más importantes lienzos de Villacis). Es verdad que la iglesia pudo sufrir mucho cuando la exclaustración y desamortización, y que acaso entonces se quitarían (para después reponerse) los bellísimos lienzos hoy todavía conservados en aquellas capillas y sacristía adjunta, honra (¡inédita!) de los que debieran ser más afamados pinceles de *Mateo Gilarte*, del capitán *Juan de Toledo* y de *Senén Vila*. Pero la circunstancia de ser lienzo de altar, éste del San Lorenzo, y la de acoplarse bien á la talla que lo recuadra, y sobre todo la relativa prontitud con que el Estado (interviniendo la Mitra) reconoció á la linajuda y popular Cofradía del Rosario la propiedad de la capilla de su devoción y creación, hacen ver al más suspicaz que debe tenerse por citado por Palomino, y por él atribuído á Villacis, el lienzo que hoy podemos examinar allí.—Diré (entre paréntesis) que, además de su natural pertenencia, se acabó

lación con otras conjeturas), que debió de ser Velázquez el primero en aconsejar á Villacis que se hiciera en Italia verdadero fresquista.

(1) En una capillita que dentro de la gran capilla del Rosario se forma, al lado de la Epístola y cerca del altar mayor de la misma.

(2) La primera del lado de la Epístola, inmediata al crucero: se llama capilla de los Beneficiados.

por dar á la Cofradía toda la iglesia que fuera de los Dominicos, y que hoy, por acuerdo de ella ó por decisión del Prelado, dan el culto en ella y en la capilla, y usan de la gran sacristía, que á ésta corresponde, los Padres Jesuítas, meros usufructuarios, por tanto, de las importantes obras de Pintura y de Escultura allí guardadas.

Por su parte, el lienzo de San Bruno está en la Catedral depositado, pero procede también de la desamortización de regulares, según tengo entendido, ignorando la procedencia, y no acertando á suponerla, pues no hubo en aquella tierra, que yo sepa, ninguna cartuja.

No necesito describir uno y otro cuadro gemelos. El Santo (San Lorenzo ó San Bruno) está en el centro; es de gran tamaño; le rodean angelitos, como en apoteosis, y se ven las sendas características propias (la parrilla, enorme, al fuego; la mitra y el báculo); en lo alto (en ambos) unas manos, sueltas, como perdidos los brazos entre las nubes, bajan la corona del triunfo (las sendas coronas: la del mártir, la del confesor).

Las cabezas, levantadas, del uno y del otro bienaventurado, son acaso de un mismo modelo, aunque variado de edad: son de labor minuciosa, pero de dibujante, no de colorista, con modelado muy escrupuloso, traducido por sombreado en obscuro. Todavía se ve en cada cuadro una mano (del Santo) no menos concienzudamente modelada y trabajada por el mismo procedimiento de sombras. Esas cabezas y esas manos son *academias* realistas, primorosas, cuidadísimas, pero de un artista ó nada valiente ó todavía acaso muy principiante.

Esto último lo comprueba quizá todo lo demás del lienzo en uno y en otro cuadro. Sobre fondo obscuro, tonos sordos, y sobre ellos apenas se notan las carnaciones, ó blancuzca ó tocadas de carmín, y algunas piezas de rojos ó de otras coloraciones muy vulgares. Las cabezas de los angelitos y sus cuerpos son banales y saben á «Cartilla de aprender el dibujo». Alguna mano (la izquierda de San Lorenzo, por ejemplo) está pintada de memoria y en líneas retorcidas divergentes, y muy feos sus dedos; siendo en extremo amaneradas las blancas afeminadas manos que traen la corona en el uno y en el otro cuadro.

Quien así dibujaba, ó era un primerizo todavía, que sólo á veces copiaba el natural (y entonces minuciosa y concienzudamente), ó era un artista de escasa genialidad y mucha manera. Quien así pintaba, no podía ser—mientras pintara así—el amigo de Velázquez, el pre-

dilecto de éste, para llegar á pensar éste en proponerlo para el servicio del Rey. Quien así dibujaba y coloreaba, ó había de cambiar mucho luego, ó no había de llegar á ser el fácil fresquista de las pinturas murales de la Trinidad.

Si son de Villacis en verdad el San Lorenzo y el San Bruno, si Palomino (ó Conchillos, ó quien fuera), no se informó mal al atribuirle el San Lorenzo, habrá que pensar en que Villacis cambió varias veces de rumbo y orientación artística y en que el San Lorenzo y el San Bruno deben de ser las muestras de su labor juvenil antes de venir á Madrid, antes de ir á Italia.

Los dominicos de Murcia, que lograban conservar obras suyas (hoy perdidas) que serían mucho más notables, más de su madurez artística, presumo yo que, con ocasión de ellas, conservarían la memoria del caballero pintor y con ella la noticia de esa otra obra suya, acaso de la mocedad, y ciertamente que académica en demasía.

A ello contribuiría la «elocuencia», la emoción, la piedad, la inspirada bienaventuranza con que se nos muestra la cabeza del santo diácono en la visión de su cruenta victoria de mártir de la Fe. Material y moralmente, como arte y como expresión, la cabeza es el cuadro: todo lo otro mero y decorativo alrededor.

Y lo mismo ocurre (con menos empuje y menos feliz acierto) en la cabeza del San Bruno de la Catedral, que es también, ella, todo el cuadro.

§ 6.º—El «Villacis» de Orihuela.

Tuve la fortuna de ser el primero en señalarlo á la publicidad como importantísima obra de arte y como probable creación de Villacis.

En la propia completísima obra de D. Teodoro Llorente, *Valencia*, al estudiar con alguna detención el convento y Universidad de dominicos, hoy colegio de jesuitas de Orihuela, no se menciona el cuadro, y creeré que en ninguno de los libros escritos por los escritores regnícolas ó locales, pues todos suelen andar bien registrados por el señor Llorente antes de la redacción de cualquiera de los capítulos de su obra, siempre, además, elaborados tras de cuidadosa visita.

Confesaba yo que no me tocaba el honor del descubrimiento, al

menos el del hallazgo, pues á un Padre jesuíta es á quien debí la ocasión de conocer ese, como otro cuadro notable, y de haberlos examinado en especiales y favorables condiciones.

Examinaba en la revista *Cultura Española*, entre otros descubrimientos, el notabilísimo Crucifijo de Motrico, para mí uno de los mejores de Zurbarán, y dando un salto de las ensenadas de Guipúzcoa á las riberas del Segura, pero enlazando tema con tema, redactaba en 1906 los calurosos párrafos siguientes, que copio aquí á la letra, por conservarles lo que en Arte, y por consecuencia en crítica de Arte también, vale más que nada: la impresión primera, del natural. Decía así:

«UN VILLACIS (?).—No me fuera tan familiar hasta en sus menudencias, el estilo, la factura y la personalidad toda entera de Zurbarán, y hubiera quizá creído, incurriendo en error, que era obra suya, una obra maestra suya, el gran lienzo «Santo Tomás de Aquino confortado por los ángeles», que hasta el tiempo de mi llegada á Orihuela había ocupado un lugar alto, demasiado alto, en uno de los paramentos de la amplia sacristía, en la iglesia de la Universidad, hoy colegio de jesuítas. Allí había estado colocado desde el siglo XVII probablemente, y allí había llamado ya la atención de algunos inteligentes—de D. Bartolomé Maura, por ejemplo, según me dijeron—con estar lleno de polvo, algo estropeado y tan en alto. Yo tuve, al caso, singular fortuna, aunque llegaba á Orihuela, á conocer y estudiar sus monumentos, en mal día: el de la fiesta, en año de Centenario, de la patrona de la ciudad, la Virgen de «Monserrate». Precisamente por iniciativa de un Padre que yo no conocía, y que resultó ser hermano de un cariñoso amigo mío, del P. Prósper Bremón, se había descolgado el enorme lienzo con su nada liviano marco seiscentista, y se había dejado, por el momento, en el grandioso claustro, en el suelo, arrimado á la pared, frente á una de sus crujías, con toda la luz espléndida del *plein air* y todo el espacio libre para verlo de lejos—efecto colosal—ó acercarse hasta contarle al pintor las pinceladas. Tan inesperada fué la vista de aquel lienzo—no citado por cierto en ninguno de los libros y papeles de Orihuela que yo había leído, según mi costumbre, antes de visitar la ciudad—que será para mí imborrable en la memoria el momento del hallazgo, y si no se quiere «hallazgo», del encuentro.

»Sé lo que granjeó Zurbarán de la enseñanza de Velázquez, primero cuando la mocedad de ambos—genial la del uno, aprovechada la del otro—después, cuando en Madrid pudo ver los progresos de la paleta del genio; precisamente he hecho yo especial hincapié en esa serie doble de influencias velazquistas. Pero si atribuyéramos el lienzo de Orihuela á Zurbarán, cometeríamos el error de creerle adepto de la franqueza y de la factura abreviada de Velázquez, y eso sí que no lo fué nunca—como lo demuestran las obras firmadas en los últimos años de la vida de Zurbarán y todas las suyas (1).—Además, habría que suponerle con una frescura de inspiración, con un desembarazo y facilidad tan irrestañables para construir figuras y agruparlas, con un aire de grandeza y señorial dominio de la paleta, que nunca tuvo el escrupuloso, el delicado, el con su propia nueva factura en sus últimas obras engolosinado pintor extremeño (2). El autor del lienzo de Orihuela no es Zurbarán; no es tampoco, menos aún, Carreño, ni Mazo, ni Claudio Coello, por supuesto. Es un ignoto velazquino; desenfadado, pero tan grande, por lo menos, como cualquiera de estos artistas en dotes naturales de pintor, enamorado de la difícil facilidad de Velázquez, capaz de emularla, y, sin embargo, algo dado á imitar también en cuadros religiosos la obra más sólida y menos genial del mismo Francisco Zurbarán.

»A cuatro pasos de Orihuela está Murcia, y en Murcia residió, á

(1) He tratado de expresar en otra parte el nuevo influjo de Velázquez sobre Zurbarán (período madrileño de éste) diciendo que era «algo como sugestión hipnótica, voluntariamente, generosamente aceptada», pero para seguir diciendo: «Añado, sin embargo, que Velázquez como artista genial de la luz y del ambiente, fué desconocido de Zurbarán».

Véanse mis estudios sobre Zurbarán, no coleccionados: *Cómo se estrenó Zurbarán y cómo hicieron estreno y principio otros artistas de su tiempo* (número de *La Epoca*, 31 Marzo 1905). — *Zurbarán á la zaga de Velázquez* (ídem 14 Abril). — *Los avances de la técnica personalísima de Zurbarán* (ídem 12 Mayo). — *Una audacia colorista de Zurbarán, repetida después por Velázquez* (ídem 27 Mayo). — *Zurbarán en la Corte: los últimos años de su labor artística* (ídem 6 Junio). — Los magníficos cuadros de Guadalupe, obras maestras de su autor, fueron objeto especial de mi libro intitulado *El Monasterio de Guadalupe y los Cuadros de Zurbarán*. Madrid, Blass y C.ª, 1905.—El Cristo de Motrico, por último, del aludido artículo *Un Zurbarán*, de la revista *Cultura Española*, núm. 4.º, Noviembre 1906. En el número 13 (Febrero 1909) de la misma he historiado «El despojo de los Zurbaranes de Cádiz».

(2) Díganlo sinó la Concepción de Buda-Pesth y el San Francisco propiedad del Sr. Beruete.

lo caballero, un pintor de afición, el rico mayorazgo D. Nicolás de Villacis, discípulo de Velázquez y amigo de Velázquez; Velázquez y él, durante luengos años, sostuvieron correspondencia sobre temas artísticos; ¡cartas, á no haberse perdido, de una importancia, sin duda, capital, excepcional, extraordinaria! Quien fuera digno de los secretos artísticos de Velázquez, no se había de pasmar, cual los italianos de entonces, al oirle decir que

... Rafael (á dire il vero,
piasendomi esser libero e sincero)
Stago per dir, che nol me piase niente (1),

que «Rafael de Urbino, en verdad, nada le gustaba»; quien tuviera atractivo para obligar á Velázquez á distraerse de tantos quehaceres de arte y corte poniéndose á escribir cartas y cartas, precisamente había de ser, no diré un artista, pero sí un incondicional entusiasta del ideal de Velázquez. Y como perdidos todos los lienzos de Villacis (2) —que no pintaba para vivir, pues era muy rico, y así no debió de pintar mucho—, solamente los retratos de contemporáneos suyos, pintados al fresco en lo alto de la iglesia de la Trinidad, hoy, perdido el resto de los frescos, transportados al Museo de Murcia, pueden darnos una idea del artista, y éstos, por la facilidad y desembarazo por un lado, y el realismo—realismo sintético, abreviado—por otro nos confirman las opiniones de Palomino; es á Villacis á quien por procedimiento de previa exclusión de todo otro gran artista velazquiano, y por verosimilitud especial, puede ser atribuído el «Santo Tomás confortado por los ángeles», que pertenece á la iglesia de la antigua Universidad dominica de Orihuela.

»Precisamente para los dominicos de Murcia pintó los únicos tres

(1) Conversación tenida por Velázquez y Salvador Rosa, puesta en verso veneciano por el Boschini en su poema *Carte de la Navegation pittoresque*, publicado en 1660, precisamente el año de la muerte de Velázquez, unos diez años después de platicada.

(2) Confieso que tenía en olvido el San Lorenzo, de Santo Domingo, cuando redactaba ese artículo. Mi visita á Murcia había sido antes, y casi reducida, allí, en Lorca y en Cartagena, como luego en Orihuela y en Alicante, al estudio sistemático de las obras de Salzillo. El Museo de Murcia sí que lo había examinado con alguna atención, incluso los frescos de Villacis.

lienzos suyos de que guardaron memoria los historiadores, y era además el de la vecina Orihuela el más importante Centro dominicano del Sureste de España. En él se guarda, obra capital por cierto, la del refectorio, de otro de los más acreditados pintores murcianos, de Senén Vila, firmada en 1683, siete años antes de la muerte de Villacis, que vivió treinta años más que Velázquez (1). Allí Vila, á inconmensurable distancia, se ve bien que mezcla á su educación artística valenciana las lecciones de otro arte, del arte del «Santo Tomás». ¿Y no será éste otro indicio de que sí que fué el mayorazgo Villacis el autor de este cuadro y por sus obras todas maestro inconsciente de los pintores profesionales de la comarca? De los tres lienzos que se conocieron como suyos, uno fué pintado para una escalera, para una biblioteca otro, ambos verosímilmente para vistos de lejos, por cierto como sus frescos, como el lienzo de Orihuela.

»Representa el cuadro á dos ángeles mancebos que acuden á consolar y sostener el cuerpo de Santo Tomás de Aquino, premiándole vencedor de las tentaciones de una mujer perversa que por los hermanos del filósofo, dícese, había sido introducida en la celda para quebrantarle la vocación religiosa; ella se aleja en segundo término volviendo la cabeza todavía dentro de la pieza. El cuadro puede llamar la atención de todos por su hermosura, por la belleza de los tipos escogidos y por la plenitud de la inspiración *dramática* propia del momento elegido. Á conveniente distancia se goza plenamente el conjunto envuelto en la atmósfera de la celda, cuyos últimos términos y las lejanías que se atisban nada ofrecen particularizado que nos pueda distraer la atención del grupo principal. Los objetos de primer término están concienzudamente pintados. Las ropas del hábito no llegan á las singularidades del estilo sevillano de Zurbarán; pero están acaso mejor, es decir, más libremente traducidas en tintas blancas, menos rebuscadas. Las flotantes vestiduras de los ángeles son de casta distinguida de color y, como las carnes, están manejadas con libertad de pincel, con serena libertad de factura; me llevaron al instante de mi primer examen á proclamar que el autor, zurbaranesco y todo, era más libre, más desenvuelto, más pintor que Zurbarán.

(1) Notará el lector que todavía desconocía yo la verdadera fecha de la muerte de Villacis, en 1694, once años después del cuadro de Vila y treinta y cuatro después de la muerte de Velázquez.



[illegible]

[illegible]

SANTO TOMAS DE AQUINO CONFORTADO POR LOS ÁNGELES DESPUÉS DE LA TENTACIÓN

[illegible]

[illegible]

Hay allí nada de imitación velazquista, pero mucho de la libertad y de las preocupaciones de Velázquez.

»Es verdad que el estado de los fragmentos de los frescos de Murcia, obra indubitable de Villacis, no basta á justificar su relativa inferioridad—debi la á ser pintura mural y al cálculo de la distancia, á mi juicio—, comparándolos con el lienzo que á Villacis pudiera ser atribuído en Orihuela. Sin embargo, todavía en ellos, en los frescos retratos, hay también desembarazo genial y una visión interior clara y precisa de la forma, aunque traducida abreviada y esbozadamente en la obra de arte.

»Sé bien que todo esto será tachado de conjetural; todavía la razón nos dice que no viajan de lejos los cuadros sin una explicación, sin una razón. La Universidad convento es una fundación opulenta de un Prelado del siglo XVI. Verosímilmente ya no hubo después donadores ni devotos; bastaron y sobraron las rentas de la casa para las grandiosas obras costosísimas allí trabajadas durante tres siglos, en especial en el XVII. Eran los frailes los que administraban aquello, y no es verosímil que pensaran en hacer encargos de pinturas á punto tan lejano entonces como la corte ó la Andalucía, únicos lugares en que pudo haber artistas á la vez del arranque genial y de la escuela que patentiza el «Santo Tomás confortado por los ángeles».

»Repitiendo que todo son meras conjeturas—sé bien que ante el rigor de la Historia nada vale la prueba de indicios—, vale pensar un instante en la grandeza de ánimo y dejos de filósofo práctico que demostraba un caballero rico, mayorazgo, artista, culto, hombre que había visto mundo, para quien el brillo de la corte y extraordinarias ventajas para escalar sus peldaños, con el ejemplo y la mano amiga de Velázquez, no fueron parte á hacerle abandonar la descansada vida murciana, huyendo el mundanal ruído, siguiendo la escondida senda de una felicidad tranquila, entre aquellos enchambergados amigos—el Conde, Roda, Galtero—, que, con rapidez rayana en el brochazo, trasladó al fresco detrás de una simulada galería abalaustrada en los altos muros de la Trinidad Calzada de Murcia.

»Una figura hay en el cuadro de Orihuela—la prostituta fugitiva, corrida ante la castidad del de Aquino—pintada como Goya pintó cuando pintó más desembarazadamente, y éste ó el otro miembro—un brazo de un ángel—perfilado en negro, ancho trazo negro, dibu

jándose sobre el fondo, sobre el cual se destaca, por la virtud burda de ese recurso, que tan usado fué por el gran Rosales, rey de los pintores présbitas. *Mi Villacis* de Orihuela, sea ó no sea ese el nombre de su verdadero desconocido autor, es algo así como un secreto lazo que parece como que une los Zurbaranes y Velázquez, maestros de nuestro seiscentismo, y nuestros Goyas y Rosales, los maestros de nuestro ochocentismo».

Publicado este trabajo mío en 1906, halló eco, y valiosa y para mí seductora adhesión, en otro artículo periodístico, «El Villacis de Orihuela», de D. Andrés Baquero, publicado en el diario murciano *El Liberal*, número del 5 de Diciembre de 1909, que voy á trasladar aquí en sus párrafos principales. Comienza así el docto escritor murciano:

«¡Villacis, sí, *Villacis!*....

»Desde que en la excelente revista trimestral *Cultura Española* leí un interesante artículo del Sr. Tormo (nuestro Senador por la Económica) dando cuenta de su feliz hallazgo de un Villacis notable en Santo Domingo de Orihuela, tenía yo deseos y propósitos de visitar el famoso edificio de aquella extinguida Universidad..... principalmente para convencerme por mis propios ojos de que, en efecto, el ponderado cuadro debía atribuirse al gran pintor murciano.

»Abrigaba yo sobre esto mis dudas....» (Habla de las obras conservadas, y sobre todo las perdidas, incluso de «los frescos admirables» de la capilla del Corpus, de la Catedral—un Sansón y un sacrificio de Isaac—que perecieron en el incendio de 1854. Y añade después):

»Para calificar concienzudamente á un pintor que goza de tradicional nombradía, se requiere el estudio *de visu* de sus obras. Y para prohijarle obras anónimas, es menester que el mérito de estas se halle á la altura de su fama, y que las condiciones de ellas, en el modo de enfocar y sentir los asuntos, en la composición y en la factura, respondan á la personalidad artística del autor; la cual, en nuestro caso de Villacis, hay que reconstituir con los solos datos de ese único cuadro de segura autenticidad (se refiere al San Lorenzo) y los apuntes biográfico críticos de autorizadas plumas.

»Con tan cauteloso criterio, yo no me había atrevido á considerar como atribuible á Villacis más que el San Bruno, de la capilla de los Beneficiados (Catedral), creyendo ver en él la propia mano que en

el San Lorenzo. Uno y otro están concebidos y ejecutados de igual manera, sobria, franca y grandiosa. ¿Velazqueña?... qué sé yo: realista y grandiosa por lo menos. Esa manera, dejo del aprendizaje de Villacis en el taller del gran pintor de cámara de Felipe IV, es lo que no encontraba yo en el excelente cuadro de *Santa Rosa,* del Museo de Buda Pesth, descubierto (para los murcianos) por el malogrado Aldeguer, en un estudio de Petan de Mauolettes, de hace años. El juicio encomiástico de este ilustre viajero, sobreponía dicho cuadro (que allí figura como de Villacis) á los mejores de Murillo. Posteriormente lo ha examinado con atención el señor Beruete, de competencia bien notoria, y se ha hecho también lenguas de su hermosura. Yo, á la vista de su fotografía, no acababa de reconocer que fuese de Villacis; porque encontraba en él más de la gracia de Murillo que del *verismo* poco idealista de Velázquez. Después, en la rica galería de los señores Marqueses de Villamantilla he contemplado un San Miguel, que su catálogo da como de Villacis, y que pudiera ser el San Miguel que con otros cuadros se menciona en el testamento dado á conocer por Belmonte. Si efectivamente lo fuera, ya habría menos dificultad para aceptar la autenticidad de la Santa Rosa; pues en dicho San Miguel se ve otra cosa que en el San Lorenzo; otro estilo que recuerda algo á Güido Reni, y pudiera deberse á la influencia de los maestros italianos, pero que nada tiene de velazqueño.....

»En resolución: cavilaciones, dudas, ansias de encontrar á Villacis, al Villacis famoso, digno heredero de Velázquez; y últimamente...

»Ultimamente lo he encontrado, por fin, en el soberbio lienzo de Orihuela *inventado* por el señor Tormo. Estaba antes dicho cuadro en la sacristía de la magnífica iglesia de Santo Domingo, á mucha altura y con pésima luz: nadie podía sospechar aquella joya. El señor Tormo, que lo halló, por una casualidad, descolgado, pudo contemplarlo á placer, y proclamó su mérito, reputándolo, con sagacidad erudita, obra maestra de Villacis. Desde entonces los Padres del Colegio lo tienen en el sitio de honor de una especie de museo que han formado con algunos cuadros notables de la Casa, en un salón del piso principal. Allí, amablemente acompañados de los Padres Prósper y Barnola, hemos podido admirarlo en nuestra reciente excursión.

»Representa el *Triunfo de la castidad de Santo Tomás.....*

»El asunto está tratado con una sobriedad de medios y al mismo

tiempo con una riqueza de expresión admirables. No sobra nada ni falta nada. La composición, naturalísima; el dibujo, correcto y elegante; el color y la entonación, velazqueños. Se ven arder las brasas de la chimenea y del tizón; las hojas del librote en que el Santo leía, se muestran ahuecadas por donde ha quedado abierto; se pueden palpar y diferenciar al tacto las ropas burdas y pesadas del hábito y las vestes ligeras de los ángeles; se respira el ambiente de la celda, que contrasta con el aire libre exterior, que abrillanta la figura de la mujerzuela... Pero además de todo esto ¡hay un sentimiento en el grupo principal!... ¡Qué desfallecimiento tan ingénuo, tan sin *pose* dramática, el del Santo! ¡Qué delicadeza tan distinguida la de los ángeles! ¡Qué actitudes tan nobles y tan naturales á la vez, las suyas! Especialmente el de la espalda, recuerda en su factura algunos trozos de Velázquez. Otros trozos del cuadro lo recuerdan también. Y el conjunto del hermoso lienzo no se desdeñara el gran Maestro de firmarlo: ninguna de sus composiciones religiosas le llega á ésta, bajo ciertos respectos. Las del mismo Zurbarán son más ascéticas; pero en ésta hay una efusión de simpatías, que hace acordarse de Murillo, no obstante la diferencia de factura...

»Este es Villacis, sí, mi Villacis soñado, el «caballero Villacis», discípulo predilecto de Velázquez, reeducado en Italia y devuelto á Murcia en la madurez de su talento para honrarla y engalanarla con sus obras sobresalientes. Aquí está por fin una digna de su genial pincel.

»Yo confieso que si algún día un funesto rebusco erudito viniese á demostrarnos que esa joya no es de Villacis, sentiria en mi corazón un pellizco doloroso, como si me dijesen nos habían robado la Santa Clara de Salcillo.»

Hasta aquí el caluroso texto, la autorizadísima opinión de don Andrés Baquero Almansa.

§ 7.º—El «Villacis» de la Cofradía del Rosario de Murcia

En la «Murcia Mariana», como hemos dicho antes ya, se atribuyen por el Sr. Fuentes á Villacis, aunque muy dubitativamente, dos cuadros del antiguo convento de dominicos de Murcia, hoy conservados en la sala de Juntas, dentro de la sacristia de aquel templo.

El uno se refiere á San Antonino de Florencia, santo dominico, Arzobispo de la ciudad, dicen los libros de Arte (Palomino, por cierto) que si por designación del pintor dominico, del Beato Angélico. El otro nos muestra una escena de la vida del beato dominico San Ambrosio de Sena, con la letra siguiente: «San Ambrosio de Sena, beatificado por Clemente VIII» (1).

D. Andrés Baquero, después de ver el cuadro de Santo Tomás confortado de Orihuela, después de aceptar mi idea y atribución y de suponerlo, como yo, una verdadera obra maestra de Villacis, dícenme que ha creído ver en el cuadro de San Ambrosio de Sena la misma mano y el propio estilo.

Es, en efecto, un cuadro de la escuela de Velázquez, aunque no es su mérito muy sobresaliente. Al compararlo con el cuadro compañero de San Antonino de Florencia, se nota luego que este último, muy bien pintado, quizá mucho mejor pintado que el de San Ambrosio, tiene la dureza nativa, dentro del realismo, propia de la escuela valenciana de la segunda mitad del siglo XVII. Paréceme obra de Senén Vila, ó acaso de su hijo Lorenzo Vila, y hallo en seguida entre ambos cuadros aquella diferencia que hallara en 1905 en Orihuela, entre el Santo Tomás confortado que atribuí á Villacis y el cuadro del refectorio firmado por Senén Vila en 1683.

Desechando, con el Sr. Baquero, la atribución del lienzo de San Antonino que tan gratuitamente le hizo á Villacis el Sr. Fuentes, coincido con el Sr. Baquero en creer verosímil la otra atribución del mismo Sr. Fuentes, aunque haciendo constar que ambos cuadros parecerían constituir una pareja, con marcos iguales, si no hubiera motivos para pensar en que ambos y otros perdidos constituirían una serie, representando (para un salón ó para galerías ó claustros del convento) escenas de la vida de algunos santos dominicos de menos universal devoción y nombradía. Porque desde luego se sabe que no estuvieron siempre donde hoy están, en la pequeña sala de actos de la Cofradía del Rosario: aun después de la desamortización, el San Antonino estuvo colgado en la nave de la iglesia del lado del Evangelio, sobre la ya cegada puerta que un día daba entrada á la clausura monacal.

En esa serie que yo imagino, debía de figurar el cuadro ó cuadros

(1) Clemente VIII reinó de 1592 á 1605.

perdidos de Villacis que Palomino menciona así: «Otro (lienzo) en la librería (de este convento), de Santo Tomás, y San Alberto Magno, en que pintó unas fachadas de la célebre fábrica de la torre de la santa iglesia de dicha ciudad, en que manifestó especial acierto en la arquitectura y perspectiva», y que Ceán Bermúdez menciona con estas palabras: «y dexó bosquexado en la librería un San Alberto, en cuyo lienzo se descubre por una ventana el primer cuerpo de la torre de la Catedral de aquella ciudad».

Es de notar que Alberto Magno, filósofo escolástico de los más famosos, no es santo, ni ha sido declarado nunca «beato» siquiera. Pero es de notar también, que como catedrático de la Sorbona, fué allí maestro de Santo Tomás de Aquino, que había de eclipsarle y á la vez doblarle la gloria, y que también lo fué, allí, de San Ambrosio de Sena.

El cuadro perdido ¿representaría á Alberto Magno aleccionando á tales discípulos? ¿Sería por ello parte de una serie referente, en particular, á la vida del beato Ambrosio de Sena? Esta hipótesis podría contribuir á afirmar que Villacis es el verdadero autor del cuadro subsistente de la vida de San Ambrosio de Sena; pero me parece menos probable que la otra hipótesis ya enunciada: la de que se iría formando en el convento una acaso numerosa serie de cuadros apaisados, con iguales medidas é iguales marcos, representando escenas diversas de varios santos de la Orden dominicana; serie que se iría acrecentando paulatinamente á expensas de los devotos de la casa, encargándose los cuadros á unos y á otros pintores sucesivamente.

El convento era rico en obras de pintura, y no están citados por Palomino y por Ceán Bermúdez los dos lienzos subsistentes de San Ambrosio de Sena y San Antonino de Florencia, cuando citan tantos otros cuadros que gozarían de más predicamento en aquella casa: hasta ocho de Mateo Gilarte, ocho ó diez de Senén Vila, sin contar todos los lienzos del claustro; tres de Villacis, tres ó cuatro de Conchillos...

El cuadro subsistente de San Ambrosio de Sena, de estilo velazquista, no representa ninguno de los sucesos sonados de política lateranense en que intervino el dominico filósofo, condiscípulo de Santo Tomás de Aquino, ni tampoco su muerte, ocurrida en el púlpito por rotura de un aneurisma, al predicar contra la usura, arrebatado de celo y de indignación elocuentísima. Representa una escena de la le-

yenda áurea: cuando estando en el convento de París, le dió bastante que hacer el «enemigo», disfrazado de ermitaño para torcerle la vocación religiosa. Parece que, extenuado por el ayuno, el Beato Ambrosio, precisamente cuando ya llegaba el fraile que le traía la refacción, titubeaba y al fin rechazó las viandas que el demonio le ofrecía. Éste aparece por la derecha del que mira, con orejas puntiagudas, de sátiro, pero con mentida cabeza venerable; en el centro, con cabeza de hermosa expresión, está San Ambrosio; á la izquierda, una puerta deja ver otra pieza y lejanía de paisaje, y todavía más á la izquierda, algo como fuera de composición, de simetría, y como si fuera un postizo, se ven unas gentes del pueblo (un hombre, una mujer con su niño en brazos...) que contemplan lo que ocurre.

Estas últimas figuras desmerecen del resto de la obra, en la cual bien se nota, por cierto, lo desproporcionadamente colosal de la figura del fraile del convento que trae la refacción; figura, por lo demás, que encuadrándose en el umbral de la puerta de la celda, sobre el fondo de la otra pieza y sobre la lejanía del país, nos da, más que ninguna otra cosa en el cuadro, la idea de la imitación y el recuerdo de Velázquez, y no así como así, sino del Velázquez de la perspectiva aérea de las Meninas y las Hilanderas.

No se ve el cuadro hoy, ni está en condiciones de conservación que nos permitan bien examinar el efecto de conjunto y el siempre relativo acierto en la imitación velazquista de la perspectiva aérea del ambiente. Repito que la delata más en el propósito que en el acierto, y que más se nota la franqueza y el acierto y la gentileza, dentro de la sobriedad, con que están pintados varios objetos del primer termino. El cuadro no es, ni de lejos, una obra maestra, como lo es, de cierto, el Santo Tomás confortado de Orihuela, y parece acabado (lo del lado izquierdo del espectador) por otra mano, que la mejor orientada, de Villacis. Pero recordando cuán desigual no ha solido ser siempre la labor pictórica de los artistas españoles, con qué frecuencia no les hemos visto pintar unas veces muy bien y otras muy medianamente, yo me decido á creer que el San Ambrosio tentado es de la misma mano que el Santo Tomás confortado, la de Villacis, con máxima probabilidad.

Y aquí está la importancia excepcional del descubrimiento de este cuadro. Existente en Santo Domingo (aunque no citado por los histo-

riógrafos), formando serie con otros de Villacis perdidos, dándose en el propio Santo Domingo base—con las obras allí subsistentes de Mateo Gilarte y de Senén Vila, y con la citada de San Antonino, que más bien me parece del hijo de éste, de Lorenzo Vila—á un total conocimiento del estilo de los otros artistas coetáneos de Villacis, se llega, por procedimiento de fácil exclusión, al mayor convencimiento de que el arte de Santo Tomás confortado de los Angeles, de Orihuela, es arte murciano, aunque velazqueño, y que, por tanto, no anduve errado cuando lo diputé como la obra maestra del caballero Villacis. El San Ambrosio confirma la atribución conjetural del Santo Tomás, á toda evidencia.

§ 8.°—El supuesto «Villacis» de Buda-Pesth.

Sin haber logrado visitar la capital de los magiares, sin ver en su Museo las notables creaciones del pincel español que en él se custodian, sin examinar *de visu* el cuadro allí, como antes en Viena, cuando figuraba en la galería Esterhazy, atribuído á Villacis, no se puede, ciertamente, formular un juicio positivo y definitivo de la obra. Pero un juicio, aunque negativo, elemental, de exclusión, eso sí que puede hacerse en buena crítica artística, cuando una pintura se puede conocer por una reproducción fotográfica perfecta, y en tamaño no menor que el de medio metro de altura por cuarenta centímetros del ancho.

Conocidas todas las obras que en Murcia se conservan y cuantas allí pueden atribuirse á Villacis, una cosa evidente se manifiesta: que no hay nada en las riberas del Segura que de cerca ni de lejos nos permita aceptar la atribución del cuadro de Buda Pesth: ni el estilo del San Lorenzo, ni el de los frescos, ni el más velazquiano de los cuadros de santos dominicos en Murcia y Orihuela.

Que la obra de Buda Pesth no es un Villacis, en definitiva.

Como hemos visto antes con el texto del Sr. Beruete (hijo), la atribución no se apoya en firma ninguna y debió de darse, en la galería Esterhazy, por persona y por razones absolutamente desconocidas. En el Museo nacional húngaro, comprados en bloque todos los cuadros de la colección Esterhazy de Galantha, se mantuvo la extraña atribución que el Sr. Beruete (padre) fué allí el primero en negar, al ser, á la vez, el primero en ponerla en tela de juicio.

Por mi parte, lo extraño de tal atribución á un tan poco sonoro nombre de un casi ignorado é inédito artista, me supo á fantasía de alguno de los que en la primera mitad del siglo XIX se comenzaron á dar en el extranjero el entonces facilísimo prestigio de conocedores de la escuela española: era ésta la menos conocida de todas, comenzaba á ser debidamente apreciada y famosa, y con un baño de lecturas en el Ceán Bermúdez y una docena de visitas al Museo del Prado, se pudieron tener por hispanistas, allende el Pirineo, algunos simples turistas.

Como no fué otra cosa Viardot en el fondo—marido de la famosísima tiple que dejó por su apellido el de García (inmortalizado por su padre y por su hermano en los escenarios líricos)—quien, acompañando á Mme. Viardot en sus triunfales *tournées*, tan aprovechadamente empleaba el tiempo en redactar para la *Revue de Deux Mondes* sus artículos sobre los Museos de todas las capitales de Europa (que después se publicaron en cinco tomos, varias veces editados), la primera idea que á cualquiera pudo ocurrir fué la de pensar que el «Villacis» de la galería Esterhazy sería una atribución de Viardot.

Como por otra parte el famoso y aventurero Barón de Taylor recorrió tantas veces España, en especial cuando, aprovechándose del trastorno de nuestra desatentada exclaustración de regulares, le logró al Rey Luis Felipe todo un Museo ó Galería de cuadros españoles, mediante el empleo de algún dinero, en verdad, pero mucho más empleado en cerrar ojos y en ataponar oídos que en precio de los importantísimos lienzos que nos arrebataba, también tuvo que ocurrirme la idea de que fuera Taylor el autor de la atribución del Villacis de Viena, hoy en Buda-Pesth.

Solamente unas siete páginas dedicó Viardot á la Galería Esterhazy. Cita atribuciones, que le parecen gratuitas, referentes á Velázquez, Zurbarán y Murillo; pondera una obra auténtica del último; atribuye por su propia cuenta un retrato al Greco... y no dice nada del «Villacis» ni del lienzo que se le atribuía. Por su parte, Taylor no sé que publicara su importante viaje por España cuando la exclaustración, como antes había publicado otro anterior; pero la noticia del resultado y gran colecta de cuadros que hiciera se catalogó por él, aunque se publicó anónima, y no se menciona allí á Villacis, ni la obra hoy en Buda Pesth, entre los numerosísimos cuadros de la efímera «Galería Española» del Louvre.

Este catálogo, bien estudiado, da una idea tan exacta del temperamento de crítico que tenía el Barón y—si vale la paradoja—de su jactancia reservada de gran conocedor de la pintura española, aun en sus reconditeces, que todavía yo creo, ya sin el menor fundamento y por corazonada, que sólo el Barón Taylor es quien debió recordar al olvidado pintor murciano en presencia del cuadro de la Galería Esterhazy (1).

No es exacto, como dice el catálogo (2) de ella, que represente el lienzo á Santa Rosalía, pues bien se ve que es una santa dominica, con su hábito blanco y toca negra; Santa Rosalía, la Patrona de Palermo, fué una santa penitente y anacoreta, y no una monja. Tampoco puede ser Santa Rosalía ó Rosalinda monja cartuja, porque no es hábito propio de la Orden de San Bruno, ni Santa Rosa de Viterbo, porque no lleva ni el cordón ni la ropa franciscana. El rosario al cuello la confirma de santa dominica, y que es Santa Rosa de Lima, la monja peruana, las rosas que cambia con el niño Jesús que, en brazos de la Virgen Madre, se le aparece, y más aún las que llevan en su mano algunos de los muchos ángeles que vuelan por entre las nubes, en que la elevan arrodillada. La escena del místico desposorio, se supone por sobre la tierra, más que visión es apoteosis; siendo de notar la suprema poesía con que nos conmueve el extático arrobo de la santa, joven, hermosa, y el candor infantil del Niño, todavía muy niño para poder balbucear el *Rosa cordis mei tu mihi sponsa* de la piadosa leyenda. Las cabecitas de los serafines (3), los

(1) Quizá un Príncipe Esterhazy viniera á España, se diera á nuestro Arte y formara la parte española de la colección; en ella había obras *firmadas* de Cl. Coello, de V. Carducho (fechada en 1631), de Escalante (en 1663), de Ribera (en 1628), de B. González (en 1621), de Murillo (en 1675), de Cano, de Cerezo y de Carreño (en 1691?). Sin firmas hay muchas otras obras españolas en Buda Pesth, procedencia Esterhazy (44 es el total), con atribuciones quizá acertadas, pero algunas tan insólitas como la del Villacis: ejemplo, la de Tabarone, la de Viladomat, las de Jusepe Martínez y la de Alonso Vázquez. ¿Esterhazy compró á coleccionista ó coleccionistas españoles directamente?—El Museo, más de reciente, ha adquirido los notables Zurbaranes (firmados en 1659 y 1661), el Goya (retrato del Marqués de Caballero) —el amolador y la muchacha de la cesta y el cántaro ya fueron de Esterhazy— un Murillo, un Valdes Leal y dos anónimos: siete cuadros españoles más.

(2) El cuadro de «Santa Rosalía» tiene el núm. 303, hasta hace poco el 778, en el Catálogo del Museo. Medidas: 206 cm. × 159. Fotografiado por Hanfstaengls, por Braun y por Weinwurm.

(3) Sólo cabezas de serafines se muestran entre las nubes que huellan la Virgen y el Niño de la celestial visión.



hermosos cuerpos de los ángeles niños y la actitud de María, todo contribuye á la idealidad encantadora y al hechizo de la composición, no inferior ciertamente á las de Murillo, sus contemporáneas, de las cuales tanto se separa por el color, según parece, y ciertamente que por el estilo.

Basta la fotografía, aparte la autorizadísima opinión de los Beruete, para afirmar que el cuadro es de la escuela de Madrid, concretando los años de 1665 á 1690, y me atreveré á decir que ni antes ni después.

Más difícil es afirmar quién sea el autor, pues así como en esos años es evidente que todos los buenos pintores de la corte se influían mutuamente, lo es también que evolucionaban á la par y todos iban mudando de estilo á la vez. Por semejante razón me atreveré á asegurar que el cuadro no puede ser de un discípulo de Velázquez alejado de la corte ya en vida del gran maestro, como fué Villacis, á la vez que no puedo menos de titubear sobre el verdadero autor del cuadro.

A mí me parece en absoluto imposible que sea Carreño. Tampoco Cabezalero. No tan terminante, aplico también la negativa á Francisco Rizi, de quien se suele olvidar la parte más simpática y jugosa de la obra suya.

Y como hay que rechazar de plano á toda medianía, sólo quedan en Madrid tres nombres...: ó el malogrado Cerezo, ó el malogrado Antolínez, ó Claudio Coello.

No son los del lienzo de Buda Pesth los tipos de Cerezo — tan característicos, cuando aticianándose se va separando del recuerdo y de la severidad velazquiana y realista de Carreño —, y es evidente que el cuadro respira la triunfal influencia de Antolínez, el malogrado «Murillo de la escuela de la Corte».

La noticia que del colorido del cuadro de Buda-Pesth nos da Beruete y lo que de la factura y pincelada del mismo nos enseña la hermosa fotografía, me inclinan á creer que es obra del estilo, pero no precisamente de la mano de José Antolínez.

Con lo cual soy llevado á la atribución á Claudio Coello, artista multiforme, menos genial acaso que Antolínez y que Cerezo, en vida de todos, que casi nunca se olvidó del barroquismo *machinista* de su colaboración con Rizi y con Donoso, pero á quien esperaba al fin de

su vida la gloria de heredar, una sola vez, los pinceles de Velázquez, para dar, con el cuadro de la «Santa Forma del Escorial», digno fin, remate y cierre al gran siglo de la pintura española.

Salvo este solo cuadro, ¡cuán distinta de la pintura madrileña de los años de Velázquez la que luego le sobrevivió!

A este período más cálido y más vaporoso á la vez—más cálido y brillante por influencia rediviva de Tiziano y de Van Dyck; más vaporoso por alguna que á Madrid llegara de las obras de Murillo—no podría afiliarse á Villacis con sólo conocer su biografía y cronología, mucho menos al conocer sus obras murcianas indiscutibles.

Para atribuir el cuadro de «Santa Rosa de Lima» al último de los pintores madrileños, contribuye cierto parecido de la Virgen con la del «Santo Domingo recibiendo el rosario», cuadro de Claudio Coello, que fué del convento madrileño del Rosarito y es hoy de la Academia de San Fernando, y una manera pictórica que Claudio Coello tuvo en algunas obras al óleo, algo influída de Antolínez, según es de ver en el cuadro del Museo del Prado (núm. 2.104 D.) «Apoteosis de San Agustín», fechado por Claudio Coello en 1664 para los Recoletos de Alcalá de Henares (1).

Para mí, el cuadro de Buda-Pesth es un Claudio Coello, pintado por 1670 á 1680 (entre la fecha 1664 del «San Agustín» de Coello y no mucho después de la 1676 en que acaban de fallecer Cerezo y Antolínez) en plena influencia de los últimos, en realidad del último. Pero absolutamente no es obra de Villacis.

§ 9.° y último.

En 1707 nacía el incomparable escultor Francisco Salzillo, que había de dar á su Patria el mayor timbre de gloria artística. Pero es bueno hacer notar que Murcia no era á la sazón una Beocia apartada de toda orientación de vida artística. Pocos, bien pocos años antes, en los días del malaventurado Carlos II el Hechizado, allá por 1690 brillaba en Murcia una constelación de notables pintores, á los cuales hacía coro un verdadero é inspirado escultor.

(1) Donde lo vieron Ponz y Ceán Bermúdez, teniéndolo por obra de Solís: por errónea interpretación de Palomino, en ésta como en otras ocasiones.

Tres pintores verdaderamente notables y un felicísimo modelador y escultor, conviviendo á la vez en una sola ciudad, rica y aseñorada, arraigando en ella á la vez y definitivamente los cuatro, ¿no dan título de gloria al centro artístico murciano de las postrimerías de la centena seiscentista?

Allí vivieron los cuatro y allí murieron: Villacis en 1694—un murciano que había corrido mundo—; Mateo Gilarte por 1700; Senén Vila por 1707 ó 1708—dos valencianos expatriados, murcianos al fin, que no dejaban en Valencia ni de lejos dignos rivales—; Nicolás Busi, por último—un italiano, antes escultor del segundo Don Juan de Austria y del Rey—, fué á morir, cartujo después de ser santiaguista, á Valencia por 1709; pero fué después de dejar en tierra murciana la flor de su obra en largos años de asiento.

No formaron, ciertamente, esos cuatro artistas una escuela, lo que se llama una escuela; pero no piense el lector que por sonarle acaso poco esos cuatro nombres—Villacis, Vila, Gilarte, Busi—, por no ser nombres confirmados por la fama general, me refiero á artistas de puro prestigio local, no. Cada uno en su estilo, en su diferentísima educación, forman juntos un brillante atardecer del arte español del siglo XVII—el arte castizo por excelencia—, no menos que comparable al de los otros dos ó tres centros de vida artística intensa, simpática, generosa, que todavía brillaban en España: la corte, Granada—la Granada de los discípulos gloriosos de Alonso Cano, escultores y pintores—, y Sevilla, la Sevilla de los bastante más desmedrados continuadores de Murillo y de Valdés Leal. ¡Qué hechizo no tiene para el que recorre España buscando la historia de nuestro arte—la historia viva de la Patria muerta de otras centurias—hallar inesperadamente, acaso en un rincón de la Península, un *hortulus clausus*, donde en modesta vida local brotaban las flores de la cultura estética, lejos de la pregonera fama de voces roncas, no siempre para el arte—para la sinceridad artística—exentas de peligro!

El bienestar y la cultura de Murcia, en las postrimerías de nuestros Austrias, le dieron el arranque inicial para ser luego, Murcia, voto de calidad en el guerrero plebiscito del problema nacional de la sucesión dinástica. El Obispo Cardenal Belluga y sus empresas guerreras y reformistas, parte, con período intermedio, de hondos y trascendentales pensamientos y empeños, los dos más tranquilos periodos

de la elaboración artística murciana: el de Villacis, Gilarte, Vila y Busi, antes; el de Salzillo, después.

He dicho que no formaron escuela única, sino muestrario variado, los cuatro primeros. Villacis, si es el autor del Santo Tomás confortado de Orihuela, fué un pequeño Velázquez: porque nadie puede ser grande al lado del más pintor y no sé si decir el único pintor de los pintores. Gilarte fué el Murillo de Murcia, ó el Antolínez de Murcia, ya que antes llamé á Antolínez el Murillo de la corte. Senén Vila no es menos que el Espinosa del Segura. El fraile y antes freile D. Nicolás Busi, si no llega al mérito de Pedro de Mena, es dignísimo coetáneo suyo, superior á la famosa Roldana, en fuerza si no en gracia, en el modelado (1).

Si se llegara á demostrar que la Santa Rosa de Lima, de Buda-Pesth, procedía de Murcia—quizá razón secreta de su caprichosa atribución á Villacis—yo todavía la tendría por obra de Claudio Coello, ó de Antolínez, ó á lo más de otro artista madrileño. Si se demostrara, más aún, que había sido pintada en Murcia, la admitiría, en último extremo, como obra quizá de Mateo Gilarte, cuya labor todavía no he podido estudiar debidamente (2). La *souplesse* de espíritu,

(1) Existe en una sala de la Caridad de Cartagena un notable Crucifijo de tamaño más que pusinesco, que en 1906 no pude conjeturar de quién pudiera ser. En 1910, habiendo visto bien en 1909 en Segorbe, seminario, el famoso yacente de la Cartuja de Valdecristo, de Busi, creí reconocer la misma mano en el anónimo de Cartagena. Pero Busi merece un estudio especial, en Murcia.

(2) No podía extenderme en este trabajo con las consideraciones que sugiere la personalidad de Mateo Gilarte, que vino á ser en Murcia, en estilo propio, lo que en Madrid Antolínez, y en Sevilla Murillo. La hermosura de color, la frescura de tonos, la poesía popular y comunicativa y el hechizo singular de sus grandes cuadros decorativos de la capilla del Rosario en Santo Domingo, le dan derecho á un lugar preeminente en la Historia del arte patrio.

Pero ocurre con este artista una cosa rara, si no tuviéramos como probable una explicación que luego diré. Los cuadros de los Jesuítas de San Esteban de Murcia, que en el siglo XVIII se llevaron á San Francisco el Grande de Madrid, que en el siglo XIX pasaron á los Museos del Prado y de la Trinidad (uno solo al primero; al segundo los restantes) y que están firmados, valen poco ó valen nada. Y no es mayor el mérito de otro que se conserva en San Miguel el Alto de Toledo. ¿Cómo explicar que sean de la misma mano los notables frescos del Rosario?... ¿Y cómo no explicar el justo desvío de los críticos contemporáneos que no han hecho estudio de los lienzos del Rosario?

La explicación es hipotética, pero creo que fácil. El cuadro del Prado tiene la fecha de 1651, ¡y á Mateo Gilarte le supone Palomino nacido por 1618! Madrazo, que notó la contradicción de fechas, la resolvía alargándole la vida, con lo cual

la alegría, lo vaporoso y lo seductor de ese cuadro, aunque en otro estilo (según creo), es lo que caracteriza á Gilarte en Murcia, á Murillo en Sevilla, á Antolínez en Madrid: todos bastante contemporáneos aunque más viejo Murillo.

Por el contrario, las obras de Villacis son más fuertes y menos tiernas, más de empeño y menos fáciles, más varoniles y más complicadas en sus propósitos y más complejas en su rebusca de perfección técnica.

Así: las que veo como *academias* de su juventud—el San Lorenzo, el San Bruno—en las cuales (por seguir con el fácil recurso crítico de las comparaciones) viene á ser nada más que un «Antonio Castillo murciano»; así: sus pinturas al fresco—los retratos del Museo—con su sapientísimo atisbo de técnica estambrista. Así, en sus intentos velazquianos de pintura de ambiente, como el semi-éxito de Murcia—el

además, cabía (y no de otra manera) que hubiera sido amigo del capitán Juan de Toledo, pintor que se supone fallecido en 1665.

Para mí, en este caso, como en el de los dos Mateo Cerezo, en los dos Juan de Juanes y en otros, que la crítica moderna y la moderna investigación de archivos ha comprobado, hay que ver á dos artistas del mismo nombre y apellido, padre é hijo, que han sido confundidos luego y refundidos en una sola personalidad.

Para mí Mateo Gilarte el Viejo sería el medianejo pintor de los cuadros de la Congregación de la Asunción en San Esteban de Murcia, representando escenas de la vida de la Virgen, firmados, uno de ellos de 1651, existentes hoy en el Prado (Natividad de la Virgen), en la Universidad de Oviedo (Concepción de María), en la Colegiata provisional de Alcalá (la Anunciación y la Visitación), en el Museo de Huesca (la Circuncisión y otro de la serie), en la Universidad de Barcelona (Adoración de los Pastores y las Marías y el Evangelista adorando los instrumentos de la Pasión) y en el Museo de Gerona (el Tránsito de la Virgen). Todavía quedan dos más (la Presentación y la Adoración de los Magos) en los almacenes del Museo Nacional, desde donde han salido depositados los restantes, dispersándose por España entera la colección murciana.

En cambio, atribuiría á Mateo Gilarte el Mozo los frescos (brillantes como los mejores óleos) de la Cofradía del Rosario en Santo Domingo de Murcia, siendo sumamente característicos y muy dignos de la fama, que no han recobrado todavía los cuatro puestos en alto en la capilla, y que representan: la Reina Ester desmayada, la lucha de Jacob con el Ángel, Santo Domingo y otros religiosos cogiendo las rosas del Rosario—un cuadro delicioso en verdad—y la zarza ardiendo (?). De estas obras se dice que se hizo un certamen poético y que se imprimió en su elogio.

Del cuadro de la sacristía, del Nacimiento de Santo Domingo, no quedé tan convencido de que sea obra compañera de las anteriores. Allí mismo es notable la pequeña parte de composición en el gran cuadro de la Batalla de Lepanto, en la que se supone colaboración del capitán Toledo y de Gilarte.

Gilarte, como su contemporáneo más viejo Villacis, perdió en el incendio de los Dominicos y en la destrucción de los Trinitarios de Murcia sus mejores obras.

San Ambrosio tentado—, como, por fin, el incomparable éxito triunfal de Orihuela—el Santo Tomás confortado de los ángeles.

Por esta obra, por esta sola obra (de las conservadas) alcanza Villacis á sobreponerse á todos sus ilustres contemporáneos (Vila, Gilarte y Busi), que en todo lo demás, en su género cada cual, no le podían ceder la primacía. Por esa obra, por esa sola obra, tiene Villacis el derecho á marcar con su nombre, «la época de Villacis», un período de caudalosa vida artística murciana, recogida, olvidada, pero sentida y fragante. El Santo Tomás confortado de los ángeles es, en esa época, algo así como lo que será en la otra—en la que sólo Salzillo lo llena todo—el Jesús y el Angel en la Oración del Huerto, ó el imponderable San Jerónimo del convento huertano de la Ñora: las obras maestras del arte murciano.

Los archivos notariales y los judiciales (los artistas viejos de España trataban de sus encargos casi siempre ante notario y se pleiteaba luego mucho el precio, con intervención de peritos), y los eclesiásticos también, guardan la clave para ir descifrando tantos enigmas de la historia artística local. Villacis, Gilarte, Senén Vila, Lorenzo Vila, el capitán Toledo, Nicolás Busi, el padre de Salzillo, Salzillo... están pidiendo á los eruditos y á los patriotas murcianos la caridad—caridad de patria—de una rebusca y un estudio concienzudo de investigación histórico-artística. ¡Bella labor para quienes allí quieran vivir la vida del espíritu, evocando los prestigiosos manes de la gloria local! Tras de la rebusca de papeles, como consecuencia de ella, vendrá luego el excursionismo (ya por ella ilustrado), para ir descubriendo obras y obras en las siempre populares, ricas y á veces muy linajudas y nobiliarias ciudades de la región, que precisamente se caracteriza por los pocos pueblos chicos y las muchas y pobladísimas villas y ciudades. Seguramente que como sabemos de imágenes de Salzillo en tantas de ellas, iremos sabiendo, también, de lienzos y frescos de los pintores murcianos de la época de Villacis.

Si estos mis deshilvanados apuntes tuvieran la virtud de despertar al estudio de textos de archivo á uno solo de los que viviendo en Murcia pueden iniciarlo, avanzarlo y completarlo—como lo hacen ó lo han hecho Gestoso en Sevilla, Martí Monsó en Valladolid y tantos

y tantos otros—por bien perdonable se tendría el atrevimiento de este escrito, tan poco documentado de nuevo, en el cual no ha podido, ciertamente, despejarse del todo la incógnita que en la historia del Arte español se contiene bajo el solo nombre de Villacis (1).

ELÍAS TORMO.

(1) Dificultades de ajuste en la impresión de este trabajo en el BOLETÍN, ya compuestas las cajas, me obligan á formar un Apéndice al Estudio que se publicará en el número primero del próximo año, previa la confrontación de especies y estudio nuevo de los puntos á tocar: los frescos no restaurados del Museo, el San Fernando de la Catedral, el San Cayetano de San Nicolás, el texto del testamento, de 28 de Julio de 1693, el del Codicilo de 4 de Abril de 1694, según la noticia biográfica dada por Belmonte, etc.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

VIII

Escultores premiados en los concursos de la Academia.

En el cuadro de los trabajos de los académicos de mérito que antes hemos citado, se ven, de cuando en cuando, esos arranques de genio, esos albores de espontaneidad que habían de producir el paso del arte de aquél al nuevo período de su desarrollo. En el conjunto de las obras premiadas en los concursos de la Academia se manifiesta mejor, por el contrario, ese carácter de la época que antes ya se ha señalado y los caminos por que se buscaba la regeneración de la estatuaria.

Para la celebración de los susodichos concursos se señalaban en Escultura temas de tres clases. La primera y segunda consistían en asuntos bíblicos, de historia antigua ó de historia de España, que habían de componerse en un relieve de dimensiones dadas. La tercera era copia de una estatua casi siempre clásica y de forma consagrada por los críticos del tiempo. Así se buscaba que los jóvenes empezaran demostrando que sabían copiar bien los estimados como únicos tipos de belleza, y que luego mostraran sus iniciativas concibiendo por sí la mejor agrupación de figuras para reproducir episodios heroicos.

De este plan de trabajos, el único aceptable que podía concebirse por entonces, resultaba que no se salía de la imitación de las formas griegas ó romanas más que para caer en las imitaciones de la pintura. Todas las creaciones de los aspirantes á los premios son, ó reflejos más ó menos fieles de las Venus, Adonis, Apolos, Dianas, etc., encontradas en las excavaciones, ó personajes trasladados de los lienzos á los tableros de barro, sin otra diferencia que el haberles privado de su color. Faltaba hacer el último esfuerzo; conservar el carácter singular de la escultura y reproducir por ella cosas que se sienten en la vida moderna, como se está ejecutando ya en nuestros días.

Aquellos tableros de barro cocido, que no pueden ser puestos como modelo de obras de primer orden, tienen en cambio mucho interés, por lo mismo que acabamos de decir, para la historia del arte. Hay en ellos gérmenes de inspiraciones; intuición de una belleza vista en la fantasía, cuando aún se carecía de medios materiales adecuados para expresarla; las tentativas desesperadas para aproximar el barro ó el mármol modelados al ideal, según se reflejan en todos los grandes períodos artísticos de formación ó de revolución, en que si no pueden aplaudirse sin reservas los resultados de la labor plástica, hay que admirar lo que en ella se adivina de la labor intelectual.

Vamos á transcribir aquí una serie de nombres de jóvenes premiados en los concursos que completarán las listas formadas con los de los académicos de mérito, y á presentar algunos de los relieves más dignos de presentarse bajo diferentes aspectos, en comprobación de las consideraciones generales que dejamos apuntadas. Entre ellos los hay también de los que, en relación unos con otros, pueden calificarse de buenos, de medianos y de malos.

En los cuatro primeros concursos de 1753, 1754, 1756 y 1757, suenan los nombres de Pedro Michel, de Manuel Alvarez, de Carlos de Salas y Juan Martínez Reyna, de que ya hemos hablado, unidos á otros, como los de Isidro Carnicero y Antonio Primo, citados sólo al paso, y á los de jóvenes como Manuel Velasco, José Toscanero, Pedro de Campi, Tiburcio Roibal, Pedro Soraje y algunos más que aparecen copiando estatuas antiguas, como aspirantes modestos al premio de la tercera clase.

En los siguientes certámenes se distinguen más varios de los últimos ó se señalan otros por autores de obras de mayor empeño.

ISIDRO CARNICERO.—Figura ya su nombre en el concurso celebrado en 1753 por la Academia como laureado con el primer premio de la segunda clase, y por lo tanto, delante de Carlos de Salas, que obtuvo sólo el segundo.

No le cita *Ceán Bermúdez*, pero sí Osorio Bernard en 1883, y luego el Conde de la Viñaza, que le dedica las siguientes líneas:

«Nació en Valladolid, y fué hermano del anterior artista (1). Su

(1) *Antonio*, pintor y grabador de láminas.

nombre figura como dibujante en la constitución definitiva de la Real Academia de San Fernando en 1752, cuando Carnicero contaba sólo diez y seis años. En el siguiente de 1753 y en el de 1755 obtuvo premios en los concursos académicos de escultura y pintura, respectivamente, así como también, en 1757, se le consideró digno del primer premio. Pero éste no se le adjudicó por haberlo alcanzado con anterioridad, y en cambio, la Academia le pensionó en Roma para que se perfeccionase en la escultura. Allí copió el «Laoconte», con gran inteligencia; la «Santa Bibiana», de Bernini; el «Antinoo Capitolino» y el «Sepulcro de Rusconi». De regreso en España fué nombrado académico de mérito de la de San Fernando, por la escultura, el 20 de Julio de 1766; Teniente director de la misma arte el 7 de Noviembre de 1775; Director el 28 de Abril de 1788, y Director general el 17 de Septiembre de 1798. Murió el 23 de Marzo de 1804.

Ejecutó las siguientes obras:

Madrid. San Francisco el Grande.—«La Purísima Concepción (sacristía).

Idem. Iglesia de Mercenarios Descalzos.—«Santa Bárbara» (retablo principal).

Idem. Iglesia parroquial de San Andrés.—«San Isidro».

Idem. Iglesia de San Isidro el Real. — «Las molduras y adornos que adornan los dos órganos».

Idem. Iglesia de la Encarnación. — «Las tres puertas del Sagrario con los cuatro santos Doctores en el Tabernáculo y varios ángeles».

Idem. Real Academia de San Fernando.—«Una Concepción. Santa Susana San Mateo» (copias).

Idem. Palacio del Duque de Hijar.—«Cristo crucificado» (tamaño natural).

Hizo también D. Isidro Carnicero algunos dibujos para grabados, y entre ellos el retrato de Carlos IV para la obra *Descripción del Real bosque de Aranjuez.»*

En los concursos de la Academia en que fué premiado hizo dos relieves en barro, componiendo en el primero el asunto «Saúl, incógnito, consultando á la Pitonisa para que supiese del Profeta Samuel el suceso de la batalla», y en el segundo «Adulfo, Obispo de Santiago, en hábito Pontifical, á vista de Ordoño I y de su corte, es expues-

to á un furioso toro; pero éste, olvidando su ferocidad, se postra á sus pies».

No nos ha sido posible hasta hoy encontrar ninguno de estos dos relieves en las colecciones de la Academia.

ANTONIO PRIMO.—Le cita Ceán Bermúdez.

Nació en Andújar en 1735, y falleció en Madrid en 22 de Febrero de 1798.

Obtuvo en 1754 el primer premio de la tercera clase, modelando la grande estatua del Hércules Farnesio que está en la Academia, y en 1757 el primero de la primera por un relieve en que compuso el mismo tema del Emperador Teodosio y San Ambrosio que le sirvió á José Tomás para ser académico de mérito. Primo alcanzó este mismo grado en 1766, después de cumplido el tiempo de la pensión en Roma que le había concedido la Academia.

De su mano se conservan en Madrid los bajo relieves colocados sobre las tribunas de la iglesia de la Encarnación y los niños de la fuente, colocada hoy en el Retiro, para la que labró Alfonso Bergaz el tritón y la nereida. En el jardín del casino del Rey en El Escorial es también suya la fuente donde se ve un niño agrupado con un cisne.

PEDRO SORAGE.—Obtuvo ya en 1757 el primer premio de la tercera clase, modelando la estatua de Cleópatra, y alcanzó el primero de la primera en 1760 por un relieve acomodado al tema del concurso, que fué: «Reprobadas por el Senado romano las paces que su Cónsul Cayo Hostilio Mancino hizo con los de Numancia para salvar su Ejército, Publio Lucio Furio, su sucesor, le entrega desnudo y atado; pero los numantinos, llenos de generosidad y compasión, no le admiten, cierran las puertas de su ciudad y se disponen á sufrir el sitio».

Este relieve se conserva en la Academia muy mal tratado, y el acta de la votación declara que todos los académicos estimaron de singular mérito, tanto esta obra como la ejecutada de repente, en dos horas, que fué otro relieve con el martirio de San Lorenzo.

Cita á este escultor *Ceán Bermúdez* en su Diccionario, y dice de él que nació en Ariza en 1744. Tenía, por lo tanto, *trece años* cuando

hizo la estatua de la Cleópatra, y *diez y seis* cuando llegó al primer premio. Es de admirar el genio artístico que revelaron sus primeros ensayos.

No acabó aquí la serie de sus triunfos. En 1763 obtuvo otro premio, el anunciado como extraordinario con el tema del «Asalto del castillo del Morro», y entonces le fué concedida por la Academia una pensión para que pudiera continuar sus estudios con Roberto Michel. Murió en Madrid al poco tiempo este artista, que prometía destacarse en primera línea.

De sus poco numerosos trabajos tenemos sólo á la vista el dedicado á la historia de Numancia. Faltan en él seis cabezas de los varios personajes de primer término, incluso la de Cayo Hostilio Mancino, y sólo queda en toda su integridad, un poco retirada hacia el fondo y de menor relieve, la figura expresiva y bien dibujada de Publio Lucio Furio; en estas condiciones puede sólo adivinarse, más que ser vista, la gran belleza que dentro del gusto del tiempo tuvo esta obra.

Convertida hoy casi en una ruina, todavía se explica la gratísima impresión que produjo en la Junta de académicos. Hay en ella un gran sentido de la composición; signos, en muchos detalles, de una espontaneidad naciente, pero no por eso menos vigorosa; no se ha descuidado allí, como en otros ya publicados, el fondo, ocupado en gran extensión por la puerta de la ciudad y los numerosos numantinos, en bajo relieve, que coronan la muralla, y á la izquierda por los milites romanos que se hallan en su campamento. Con bien entonada coloración hubiera producido Sorage un notable cuadro de historia.

Las numerosas figuras agrupadas sin confusión en los distintos términos, acusan también una temprana maestría que prometía para otras edades la fecundidad del genio. Basta con lo poco que nos ha legado para asegurar que al morir tan joven, casi niño, España perdió una figura de primera línea. De bien pocos de los que luego fueron notabilísimos artistas en estas y en otras tierras, se conocen iniciaciones tan felices.

La forma en que se le adjudicó el premio extraordinario en 1763 por «La defensa del Morro» de la Habana, confirma aún más la alta estimación en que se tuvieron sus trabajos. Luchó con él Humberto Demandre, constando en los documentos sus dos condiciones de Di-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

TAJON, OBISPO DE ZARAGOZA PRESENTA Á CHINDASVINTO
EN TOLEDO EL LIBRO DE LOS MORALES
DE SAN GREGORIO

por Luis Manfarrese, Concurso de 1760.

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

rector honorario de la Academia y Director de las obras de escultura del Real Sitio de San Ildefonso, y al cotejarse el trabajo de éste con el de Sorage, todos aquellos académicos, tan dignos y tan independientes, votaron por Sorage, el joven de diez y nueve años, dando así pruebas fehacientes, á la vez, de lo mucho que éste valía y del honrado sentido que los animaba en sus decisiones.

Este es el relieve que hemos buscado, sin encontrarle, en los sótanos y en todos los rincones de la Academia, sin tener hoy por hoy noticias de dónde habrá ido á parar.

Ariza puede enorgullecerse de que halla nacido en su recinto un artista que no por haber fallecido de tan pocos años deja de ser una verdadera y legítima gloria nacional.

LUIS MANJARRESE. — Fué el que obtuvo el segundo premio de la segunda clase el mismo año en que Sorage llegaba al primero de la primera. El primero de la segunda se declaró vacante.

Le cita Ceán, y sólo consigna que nació en Salamanca en 1742, que fué discípulo, sucesivamente, de Luis Salvador Carmona y de Roberto Michel, que obtuvo un premio en 1760, y que había fallecido ya pocos años antes de publicarse, en 1800, el tomo en que se le dedican estas líneas. No fué tampoco larga su vida.

Su relieve representa el acto en que «Tajón, Obispo de Zaragoza, presenta á Chisdasvinto, en Toledo, el libro de los Morales de San Gregorio». De mérito inferior al de Sorage, no resulta, sin embargo, ésta una obra despreciable.

Se le impuso, sí, más el ambiente de época y de país que las influencias que sobre él hubieran podido ejercer sus maestros, porque hay muy poco en su obra de Carmona, ni de Roberto Michel. Tiene bastante del barroquismo en que tan fácilmente caían muchos por aquellos años, cuando no se mostraban sólo seguidores de lo clásico tan fieles como podían serlo

La impropiedad en la indumentaria, que no era problema que preocupara á aquellos artistas tanto como preocupa á los de nuestros días, llega aquí á contrastes y asociaciones muy curiosas. Prescindiendo de la mitra y ropajes sacerdotales del Prelado, es curioso que el Monarca esté guardado á derecha é izquierda por dos soldados con

arreos militares, de aspiraciones clásicas, y que en el que debe suponerse ingreso al salón del trono haya un centinela empuñando una lanza descomunal y con gorrilla de pluma.

ALONSO DE CHAVES.—Segundo premio de primera clase en el concurso de 1763. El primero le obtuvo Máximo Salazar. Este segundo no vuelve á figurar más en los concursos de la Academia ni de él se tiene obra alguna. Del primero se conserva la que hizo para el susodicho certamen, y se sabe que tres años más tarde obtuvo el primer premio de la primera clase.

Ceán Bermúdez le dedica sólo unas cuantas líneas en su Diccionario. Dice que «nació en 1741, que fué discípulo de Luis Salvador Carmona, y que cuando ocurrió la muerte de este maestro pasó á la enseñanza de Francisco Gutiérrez»; tuvo, por lo tanto, buenos maestros. En 1760, cuando sólo contaba diez y nueve años, ganó por oposición una plaza en la Real fábrica de porcelana del Buen Retiro, y allí pudo lucir la maestría que ya por aquel entonces había adquirido haciendo parte de los modelos para las lindas figuritas que salían de aquel centro.

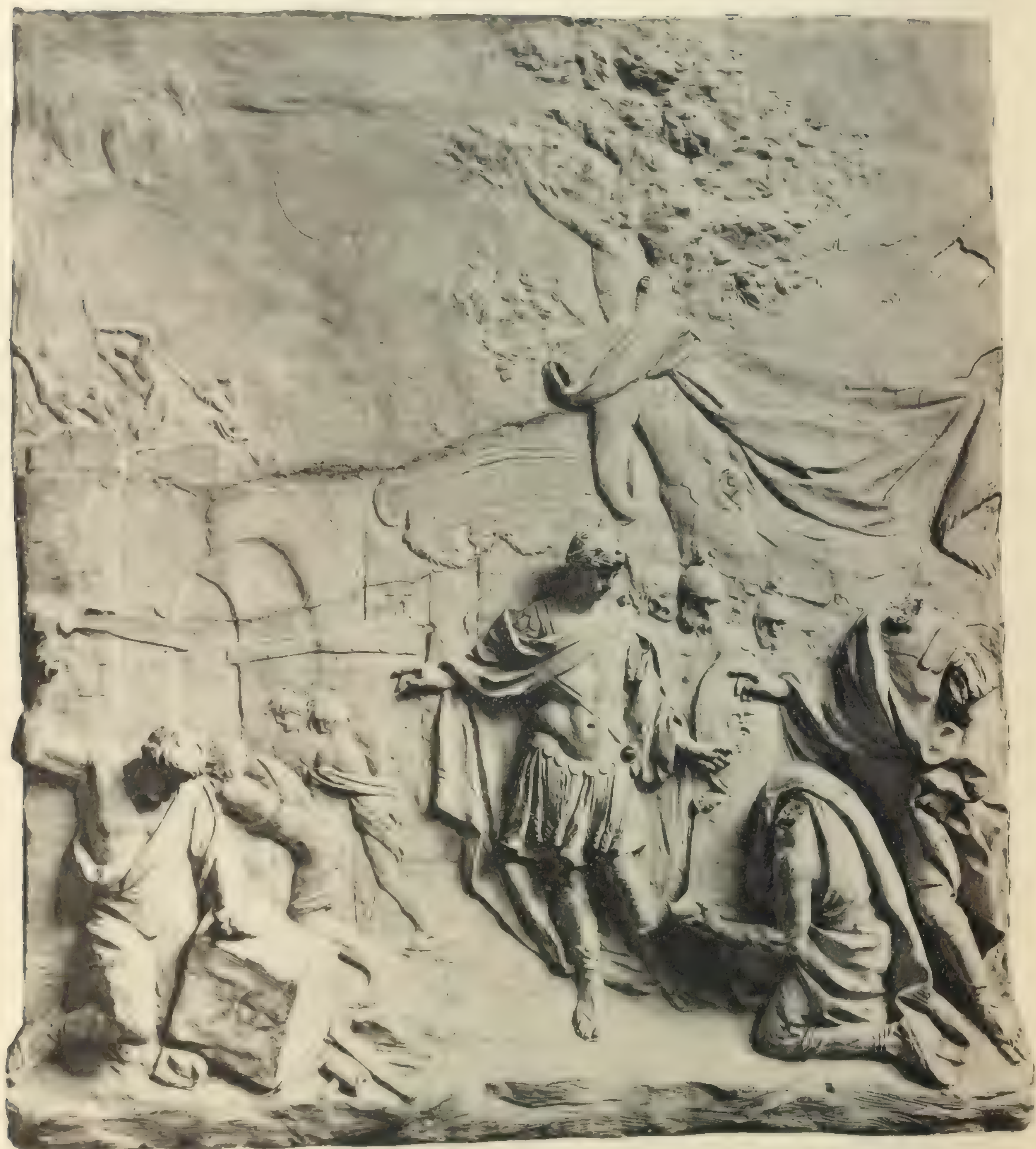
Compitió luego con él en estos trabajos Alfonso Bergaz, tres años más joven que Chaves. Comparando al primero con el segundo parece deducirse, tanto de lo que consta en algunas actas, como de lo que dicen sus obras, que ambos eran igualmente rápidos en la concepción de los asuntos, siendo, sí, Chaves más maestro para acabar que Bergaz. Cuando los dos se presentaron en el certamen de 1766, los votos de los académicos se dividieron entre uno y otro al examinar los trabajos hechos *de repente*, y todos se inclinaron luego del lado de aquél después de estudiados los de pensado.

Guarda la Academia, en regular estado de conservación, el relieve que hizo Alonso Chaves en 1763 y que reproducimos en la lámina correspondiente. Desarróllase en un plano de barro el tema expresado diciendo: «Al repasar el puente del río Tambre los nueve discípulos de Santiago (que habían conducido el cuerpo del glorioso Apóstol á Galicia) el Gobernador y naturales del país armados los persiguen. Imploran el auxilio divino; se rompe el puente y caen precipitados al río los idólatras».



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

EL PASO MILAGROSO DE LOS DISCÍPULOS DE SANTIAGO
POR EL RIO TAMBRE
por Alfonso de Chaves, Concurso de 1763
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CONSTRUCCIÓN DEL PUENTE DE ALCÁNTARA EN TOLEDO POR MANDATO DE TRAJANO

por José Arias, Concurso de 1766.

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Bien se adivina por él la dirección en que se había movido al educarse en sus primeros años, modificada por las que después fueron sus cotidianas ocupaciones. Es bastante aceptable su composición, por más que no se razonen bien muchos de los detalles y no se haya elevado en los segundos términos á la altura de los bajo relieves que hay en el de *Sorage*. Ha buscado variedad para la cabeza de los apóstoles, que resultan, sin embargo, de un mismo tipo genérico, y las figuras, muy en singular las principales, recuerdan mucho las hechas con bizcocho de porcelana, siendo más lindas que hermosas. Es ésta una agradable obra de salón, no la representación de una grandiosa escena sobrenatural.

Chaves vivió poco; su historia terminó cuando después de haber ganado los dos concursos de la Academia y trabajado mucho en la fábrica del Retiro empezaba á hacer mayores progresos con Francisco Gutiérrez. Podemos conocerle sólo por su fase de juventud, y se quedó sin realizar lo que hubiera intentado de seguro en la edad adulta.

Fué un escultor madrileño por su nacimiento y sus trabajos.

José Arias.—Primer premio de la segunda clase en 1766. Primer premio también, pero de la primera clase, en 1769. Fué académico de mérito de la Real de San Fernando en 3 de Agosto de 1783 (1). Ejerció el cargo de Teniente director de la Academia Mejicana de San Carlos á poco de fundarla el Rey de España, y en Méjico murió en 1788. Estos son los datos que consigna Ceán Bermúdez además de indicar que fué discípulo de Juan Pascual de Mena.

En las dos solicitudes que dirigió á la Academia, fechada la primera en 4 de Mayo de 1783, y la segunda en 2 de Agosto del mismo año, declara que siguió con aprovechamiento sus cursos, sin decir de quién fué discípulo, y cita un trabajo *imitando á Berruguete* hecho en la Catedral de Toledo, con otras obras públicas y un bajo relieve «por dirección del Sr. D. Ventura Rodríguez, arquitecto», con el asunto «La Virgen demuestra á Santiago el sitio donde le había de hacer un

(1) Ceán Bermúdez dice que en 1782, por no haberse fijado en las fechas de su expediente.

templo». No ha sido posible encontrar éste en las colecciones de la Academia.

De la única obra auténtica que poseemos de su mano parece deducirse que se movía en la dirección de la escultura francesa de su época, por más que estuviera en condiciones de imitar á los grandes escultores del Renacimiento español cuando así se le encargaba. Se guarda, con dos personajes descabezados, el relieve que le fué premiado en 1766 y por él se le estimaría mejor un discípulo ó un compañero de Verdiguiers; nada en esta obra anuncia el Neptuno del Prado, salido de las manos de Juan Pascual de Mena; de haber sido realmente discípulo de este insigne maestro, debieron llegar á él las inspiraciones de los primeros momentos de su vida.

La redacción del tema de concurso era: «Trajano hizo construir por Cayo Julio Lacer sobre el Tajo el puente de Alcántara. Concluído el puente, Julio Lacer á su entrada edificó una capilla dedicada á Trajano», y del plano de barro se destaca en medio, noble y simpática, la figura del Emperador, con el arquitecto arrodillado que le enseña el plano; otra figura detrás de éste, que parece ampliar las explicaciones; un cantero puliendo la piedra á la izquierda; milites romanos y obreros en segundo término, ocupando el fondo el puente, la capilla y representaciones de la naturaleza en árboles de bastante duro y convencional follaje.

José Martínez Reyna.—Figura ya su nombre en las actas del concurso de 1766, en que ganó el primer premio de la tercera clase copiando «La estatua del Mercurio Grande».

Le cita *Ceán Bermúdez* y consigna en su biografía que nació en Caravaca en 1748; que fué discípulo de Francisco Gutiérrez y de la Academia de San Fernando; que triunfó en dos de los certámenes que celebraba esta Corporación; que fué nombrado en 1780 académico supernumerario y que falleció en 1783. En esta corta vida de treinta y cinco años no pudo llegar á la altura de Juan Martínez Reyna, su tío, á pesar de presentar quizá mejores disposiciones.

En la solicitud que dirigió á la Academia en 9 de Noviembre de 1780 pidiendo que le admitiera en el número de sus individuos, dice que ha sido su discípulo «desde hace quince años» y que presen-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

EL REY D. FERNANDO EL MAGNO ARMA CABALLERO AL CID

por José Martínez Reyna, Concurso de 1769

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

ta «el asunto de la prisión de San Pedro y San Pablo». El único trabajo suyo que tenemos á la vista es el que obtuvo segundo premio de lasegunda clase en 1769, compitiendo con José Rodríguez Díez, que alcanzó el primero. La obra de igual tema de éste no aparece hoy en las colecciones.

En un plano de barro aparece compuesto el asunto de «armar caballero al Cid el Rey D. Fernando el Magno». El héroe está colocado en el centro, llevando gorguera encañonada, coleto y botas; frente á él se ve al Monarca con cuello también encañonado, corona, esclavina y manto; á la derecha desvía su vista de la escena un caballero con chambergo y todo el aire de un hidalgo de nuestras comedias clásicas; á la izquierda otros personajes completan el cuadro, calzando al Cid las espuelas ó llevando en una bandeja otras prendas necesarias para realizar el acto. Todo ello es muy español, pero muy fuera de época; más que un relieve correspondiente á la undécima centuria, parece el reflejo fiel de una escena de las comedias de Lope ó de Calderón.

La factura sabe al mismo tiempo á la mano de los artistas que le educaron, y es que en su corta existencia no tuvo tiempo de acentuar su personalidad.

Era un escultor de talento; pero no se observaron en sus primeros años los arrestos de que dió fehacientes pruebas Pedro de Sorage, que murió de más corta edad, ni tuvo las tendencias reformistas que se vieron en otros de su mismo tiempo.

JOSÉ RODRÍGUEZ DÍEZ.—No le citan Ceán Bermúdez ni el Conde de la Viñaza, pero sí Osorio Bernard en las siguientes líneas: «Escultor y académico de mérito que fué de la de Nobles Artes de San Fernando. En la misma se conservan de su mano una copia del *Ganimedes* y los bustos del *Conde de Campomanes* y *D. Manuel Ventura de Figueroa*».

Nada más se dice en esta biografía. Por lo consignado en las actas de la Academia se sabe, en cambio, que era natural de Lugo y que tenía veintitrés años cuando se presentó al concurso de 1769 y ganó el primer premio de la segunda clase, poniéndose con sus primeros trabajos delante de José Martínez Reyna.

No se conserva el relieve que entonces hizo componiendo el ya citado asunto de armar caballero al Cid. El estilo del trabajado en competencia con Cosme Velázquez y Martín Gutiérrez, que tenemos á la vista y publicamos en la lámina correspondiente, hace lamentar más la pérdida del primero, porque en éste se muestra Rodríguez un revolucionario respecto al modo de hacer de sus compañeros, y sería curioso averiguar si se había manifestado ya antes del mismo modo.

Si se compara este relieve con el presentado al mismo concurso por Cosme Velázquez, que ya antes se reprodujo en una fototipia, se observará qué profundas diferencias de sentido artístico, de modo de plegar los paños, de líneas generales, de modelado y de todos los demás elementos existen entre uno y otro. Sin separarse del todo del gusto imperante en la época, es el segundo mucho más escultural que el primero y más modernista.

Corresponde ya al período en que se mojaban les telas para producir en parte los efectos que allí se ven, y hay en él tantos elementos muy estimables para los días en que la obra se creó, que sólo por algún desdibujo que se ve en los segundos y terceros términos y la extrañeza que debió producir en el jurado se comprende que se le colocara en tercer término, poniendo en el primero á Cosme Velázquez por seis votos, de diez. Los otros cuatro se repartieron entre Martín Gutiérrez, tres, y Rodríguez Díez, uno.

El 1785 entabló el expediente para ser académico de mérito. Su solicitud lleva la fecha de 4 de Marzo, y ella dice que «presenta un bajo relieve que representa el Martirio de San Esteban, junto con el Grupo del mes pasado», que no cita. El honorífico grado se le concedió en la Junta ordinaria del 6 del mismo mes y año.

Esto es todo lo que puede decirse de este artista.

Cristóbal Salesa.—Según los datos publicados por Ceán Bermúdez era «natural de Borja y discípulo en Madrid de D. Juan de Mena. En la primera oposicion que hizo en 1772 en la Real Academia de San Fernando obtuvo el primer premio de la segunda clase, la que le nombró académico supernumerario en 9 de Marzo de 77». Hasta aquí lo consignado por el autor del conocido Diccionario.

Osorio Bernard no le cita y habla, en cambio, de otro Salesa, Ven-



Fotot pia de Hauser y Menet — Madrid

ALEGORÍA DEL NACIMIENTO DEL PRÍNCIPE HEREDERO
por José Rodríguez Díaz, Concurso de 1781
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL PONTÍFICE CONCEDIENDO UN PRECIOSO CÍNGULO
AL INFANTE CÁRLOS CLEMENTE
por Cristóbal Salesa, Concurso de 1772.
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

tura, también de Borja, de diez y seis años, pintor, que obtuvo el segundo premio de la tercera clase correspondiente á su arte en el mismo año en que el otro triunfaba en el certamen de escultura. Parece deducirse de aquí que Cristóbal había muerto ya al llegar el año de 1800 y que no ha podido considerársele como un artista del siglo XIX.

En la memoria de la Academia correspondiente á este concurso se hace constar que tenía entonces veintidós años, y de la solicitud que dirigió en 8 de Marzo de 1777 pidiendo que se le otorgara alguna distinción, se deduce que estaba ya enfermo, de dolencia larga que amenazaba su vida y le hacía retirarse al pueblo de su nacimiento buscando un remedio á su mal, que por lo visto no alcanzó, porque no vuelve á sonar más desde esta fecha. Dice en ella también que envía una medalla que por su estado no había podido trabajar con un primor á la altura de su deseo, pero no señala el asunto.

No fué tampoco larga la vida de artista; lo único que aquí se guarda de su mano es el relieve con que ganó el premio que antes se ha mencionado, y por esa obra de juventud hay que juzgar de las aptitudes que manifestaba al empezar su carrera y adivinar á medias lo que hubiera podido hacer de él una educación bien dirigida. Con él compitió, obteniendo el segundo lugar, Ignacio Dabouzada, del que se tienen también escasísimas noticias.

Se presenta en el relieve al «Pontífice armando al Infante Carlos Clemente contra la infidelidad y los vicios, ciñéndole un precioso cíngulo». Reproducimos la obra en una de nuestras fototipias, y en ella se ve clara la dirección que comenzaba á seguir su autor y las aptitudes que poseía. La imitación de los lienzos de la época está aquí mucho más acentuada que en otras varias del mismo período.

José Guerra.—No le cita Ceán; sí *Osorio Bernard* y luego el Conde de la Viñaza en los mismos términos. El primero dice:

«*Guerra (D. José).* Escultor. Nació en San Vicente de Arévalo en 1756, y alcanzó, á la edad de veintidós años, el premio primero en la segunda clase en el concurso de la Academia de San Fernando. Pensionado en 1781 por el Monarca para pasar á Roma, remitió á la citada Academia desde aquella población un bajo relieve en greda cocida representando á «Nuestro Señor Jesucristo difunto» y las co-

pias en yeso, con sus correspondientes moldes, de «Psiquis» y «Cupido» y del «Neptuno», de Bernini.

»En 3 de Julio de 1803 fué creado académico de mérito por la escultura de la Academia de San Fernando. En la misma se conservan, fuera de las ya citadas obras, una copia del «Meleagro», otra del «Torso del Belvedere», otra del «Santiago el Menor» y otra de «San Francisco de Paula».

Conserva, asimismo, la Academia el relieve con que ganó en 1778 el primer premio de la segunda clase compitiendo con Pedro Estrada, que obtuvo otro primero, y Cosme Velázquez, que consiguió el segundo. Preséntase en él también al Rey moro de Granada besando la mano de Fernando el Santo al entregarle las llaves de la ciudad de Jaén, y se ve que la Academia resolvió en justicia, porque su obra es superior á la de Velázquez, mejor compuesta, más rica de detalles, con mayor número de personajes bien distribuídos, con figuras que se sostienen mejor y sintiendo en conjunto más la escena, aunque ambos trabajos estén dentro del mismo género, y éste tenga también desdibujos en detalles de segundo término y sean criticables diversas desproporciones de miembros y otras imperfecciones.

En su expediente de académico de mérito hay dos solicitudes, y en ellas se consignan detalles curiosos que pintan los resquemores que sintió y las miserias de la vida que padecieron algunos artistas. Era ya académico supernumerario, y al pedir en Agosto de 1802 que se le elevara á académico de mérito por las obras que tenía hechas, la Corporación acordó en su Junta de 12 de Septiembre, que «se sujetase á las pruebas establecidas por las Reales órdenes». Volvió á insistir en su petición en 24 de Mayo de 1803, y entonces se dispuso que citara los trabajos suyos que existían en Madrid para que los viesen los Directores y Tenientes directores.

Pasó una lista de las obras ejecutadas; las examinaron Pedro Michel y Joaquín Aralí; evacuaron éstos el informe que se les pedía, declarando ambos que hallaban mérito suficiente en sus trabajos para que se le eximiera de las pruebas; en Junta ordinaria de 3 de Julio de 1803 se trató de su petición y de los susodichos informes, votando nueve en su favor y nueve en contra; llegaron tres académicos más, se repitió la votación, y entonces once votaron porque se le concediera el título de mérito, y diez porque no.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

EL REY MORO DE GRANADA ENTREGA Á SAN FERNANDO
LAS LLAVES DE JAEN
por José Guerra, Concurso de 1778
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Antes de tropezar con estas dificultades estaba ya Guerra profundamente herido y descorazonado; bien expresa su disgusto en la solicitud de 24 de Mayo de 1803, que dice así:

«Excmo. Señor:

»D. José Guerra, escultor académico supernumerario de esta Real Academia, á V. E , con el respeto que debe, expone: Que ha seguido en ella su profesión desde niño bajo la dirección de su difunto tío don Francisco Gutiérrez, Director que fué de la misma y Escultor de Cámara de S. M., habiendo merecido por su singular aplicación y adelantamiento que se le concediese un primer premio general y diferentes mensuales, con los cuales pasó de unas salas á otras hasta llegar á la del natural.

»Que habiendo pasado á Roma pensionado, mediante la oposición que hizo para ello, logró distinguirse en aquella Academia del Campidolio entre los muchos jóvenes de varias naciones que concurrieron á ella y merecer el primer premio.

»Regresado á esta corte en el año de 1785 con otros compañeros, comenzó á experimentar los efectos de la desgracia, pues habiendo esta Real Academia premiado á todos aquellos con el título de académicos de mérito, sólo se concedió al suplicante el de supernumerario, sin embargo de haber sobresalido tanto como ellos en su profesión.

»No obstante este desaire tan poco merecido, no se desalentó el exponente, antes bien trató de dar nuevas pruebas de sus adelantamientos y buena conducta, estableciéndose en esta corte y haciendo diferentes obras, así en ella como fuera, que han merecido ser celebradas por los inteligentes.

»Ya con este nuevo mérito y estimulado por varios amigos y uno de los Directores de esta Real Academia, recurrió en el año próximo pasado solicitando dicho título de académico de merito, pero se le negó esta gracia y se le dijo que presentase obra como si fuese un profesor desconocido.

»A este nuevo golpe, excelentísimo señor, tal vez dimanado de la emulación, no ha podido menos de ser sensible el exponente, máxime sabiendo que sin este requisito, y sólo por tener acreditado su mérito en algunas obras, han conseguido dicha gracia varios profesores, y

pudiendo asegurar el suplicante, aunque con ello sufra su modestia, que tiene dadas, dentro y fuera de esta Real Academia, tantas ó mayores pruebas que ellos. Por lo mismo recurre nuevamente á V. E. y le

»Suplica que, en atención á cuanto deja expuesto, y á que presenta obra según se le previno, como igualmente al mérito que ha contraído en el tiempo que ha asistido á corregir por disposición de esta Real Academia, sin que se haya verificado faltar una sola noche á pesar de la intemperie, se digne concederle el referido título de académico de mérito. Como lo espera de la justificación de V. E. — Madrid, 24 de Mayo de 1803.—*Excmo. Sr.—Josef Guerra.*»

Más que por lo que significa para la nota biográfica que hacemos, hemos publicado la solicitud y entrado en minuciosos detalles, porque en ellos se reflejan las contrariedades de un artista de aquel período y las condiciones de su existencia. No son éstas hoy, ni mucho menos, en España las que debían ser, pero no deja de ser consolador ver lo que se ha adelantado en la función nacional que desempeñan á pesar de no abundar tanto aquellos Mecenas, que eran muy pocos, y se mostraban liberales en muy pocos casos. Contrariamente á lo que se ha venido comúnmente sosteniendo, la influencia general del público ha sido tan conveniente, como para todo lo demás, para la dignidad de las Bellas Artes.

Hay otro relieve también de su mano eñ la Academia, señalado con el núm. 21 en el inventario de 1804, y descrito así: «Christo dando vista á un ciego, inventado y modelado en barro, por D. Joseph Guerra; tiene vara escasa en cuadro con marco en blanco», y este mismo se cita en la lista de las obras que mandó desde Roma, con las palabras «Un bajo relieve de invención de Cristo cuando da vista al ciego». Malo ó bueno, se puede apreciar en él marcado progreso respecto al que presentó para el concurso de 1778, demostrando que no desaprovechó su estancia en Roma, y no se comprende, como no hubiera razones desconocidas, la severidad con que le trató aquella Corporación que tan á su favor se había manifestado en el certamen, para concederle sólo al volver de Italia el título de supernumerario, cuando dió el de mérito á sus demás compañeros.

Las principales obras hechas hasta 1803, unas enviadas desde el extranjero y otras realizadas en Madrid, constan en la siguiente lista

que sometió á la consideración de la Academia. No tenemos datos tan seguros sobre los trabajos que pudiera ejecutar después.

«*Obras enviadas desde Roma.*

Primeramente una copia del Torso de Belvedere.

Una copia del grupo de Psiquis y Cupido, copia del antiguo.

Otra copia del grupo de un Neptuno con su tritón, copia del Bernini de Villa Negroni.

Un San Francisco de Paula, copia del del Vaticano de Maini.

Una copia de un bajo relieve del dicho Maini.

Un grupo de Santa Teresa con un ángel, copia del mismo.

Un bajo relieve de Cristo en el sepulcro, copia del Bernini.

Un bajo relieve de invención de Cristo cuando da vista al ciego.

Y un Santiago, copia del que está en San Juan de Letrán, de Angel de Rossi.

Una cabeza de un San Juan Bautista, de invención.

Una alegoría dedicada á Carlos III, que representa la estatua pedestre con las cuatro Virtudes á los cuatro ángulos, con dos bajo relieves y dos inscripciones, todo de invención.

Varios dibujos del antiguo y Academias copiadas del natural.

»*Obras construídas para Madrid.*

Toda la escultura y adorno que existe en el oratorio del excelentísimo Sr. Conde de Oñate.

Una fuente que representa á Neptuno y diversos jarrones que existen en el jardín de dicho excelentísimo señor.

Un crucifijo, tamaño del natural, que existe en la iglesia de la Pasión de esta corte.

Un San Lorenzo que está en la iglesia del mismo nombre, Puerta de Toledo.

Una Virgen del Rosario para el real oratorio de la calle del Olivar.

La estatua de San Eugenio y mancebo á su lado con varios adornos en las metopas de la cornisa de San Ginés de esta corte.

Los escudos de armas que existen, uno en la fachada de los gremios y el otro en la Real fábrica de Resolis y aguardientes.

Y otros varios que se omiten por no causar la atención de vuestra ilustrísima, sin hacer mención de las muchas que tengo ejecutadas para fuera de esta corte.»

En esta biografía hemos presentado el tipo de los que no eran muy favorecidos por la suerte en contraste con alguna que hemos presentado también minuciosamente, como modelo de los que eran relativamente mimados por la fortuna.

Manuel Tolsá.—En el concurso de 1784 se puso como tema de la primera clase la «entrada triunfante de los Reyes Católicos en Granada después de su rendición», obteniendo el primer premio Julián de San Martín y el segundo Manuel Tolsá. El relieve que se conserva es el presentado por Tolsá.

Así se declara en el inventario de 1804, donde se le señala con el núm. 127 y se le describe ligeramente, y aunque las atribuciones del susodicho catálogo no sean siempre dignas de entera fe por oponerse á ellas en algún caso lo que cuentan de un modo muy claro el estilo y las líneas de las obras, no dejan en el presente lugar alguno á duda, porque el relieve tiene que ser de San Martín ó de Tolsá y no presenta ninguno de los caracteres de los demás que existen de aquél.

No le cita Ceán y sí Osorio Bernard, que le dedica la siguiente nota:

«Escultor natural de Enguera y discípulo de la Real Academia de San Fernando. En el concurso de premios celebrado por la misma en 1784 obtuvo el segundo de la primera, siendo creado posteriormente individuo de mérito de aquella Corporación, como ya lo había sido de la de San Carlos de Valencia. Trasladado á Méjico en concepto de Director de escultura de la Academia de San Carlos de dicha población en 1798, hizo en la misma diferentes obras que le granjearon mucho crédito en su arte, siendo de las principales la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, colocada con gran solemnidad en la plaza de aquella capital el 9 de Diciembre de 1796; una medalla con igual asunto y otra con los bustos de los Reyes. Permaneció este profesor desempeñando su destino hasta su fallecimiento, ocurrido en 25 de Diciembre de 1820.»

Nada se dice aquí del año en que nació; pero éste se deduce de los



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ENTRADA TRIUNFANTE DE LOS REYES CATÓLICOS EN GRANADA

por Manuel Tolsá, Concurso de 1784

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

datos publicados en las Memorias de la Academia, porque cuando obtuvo el premio de 1784 tenía veinticuatro años. Su vida fué por lo tanto de sesenta. En la solicitud que dirigió á la Academia en 4 de Diciembre de 1789 pidiendo el grado de académico de mérito, hace constar que siguió en ella sus estudios siendo discípulo de *Juan de Mena*, cosa que ya antes se ha indicado; que había hecho varias obras para Madrid y fuera, y que trabajó en un relieve el asunto de la «Mujer adúltera», puesto por la Academia como ejercicio de pensado y otro de repente que no se describe. La Corporación le concedió la distinción apetecida por veintitrés votos contra seis en la Junta ordinaria del mismo mes y año.

Con el carácter nimio que se descubre en la forma de dirigir las peticiones y en las quejas de José Guerra que antes hemos biografiado, contrasta el de este artista, digno de ser más conocido en las fases de su existencia tanto como en sus obras. Fué un hombre de genio valiente y de grandes iniciativas, que al pasar á Méjico se encontró allí como en su propio ambiente, y sin dejar de ser buen escultor, fué arquitecto, autor de grandes proyectos, como el edificio espléndido dedicado á *Colegio de Minerva* y la Catedral, en que se gastaron más de millón y medio de pesos.

De los dos relieves suyos que debían figurar en las colecciones de la Academia, nos ha sido imposible encontrar el de la «Mujer adúltera», y tenemos, en cambio, ante la vista el de la triunfal «entrada de los Reyes Católicos en Granada», y éste se halla partido por grietas en diferentes direcciones y faltan en él las cabezas de Don Fernando, la del moro que se arrodilla pareciendo presidir la embajada y las de los dos hombres de armas ó escuderos que van á la derecha del Cardenal Mendoza.

Esta obra está reclamando el color para convertirse en uno de aquellos cuadros de historia española en que ponían todo su amor y todos sus empeños los artistas de la época. Está bien compuesto, reuniéndose en él sin confusión numerosas figuras en los distintos términos, y cada grupo ocupa su lugar apropiado, apreciándose, sin necesidad de singulares explicaciones, los diferentes episodios que ocurrieron á la vez en aquella grandiosa escena. Son muy lindas, más que espléndidamente bellas, algunas cabecitas de damas ó adolescentes, y es indudable que el autor quiso que allí tuviera representación

aquella juventud dorada que se sacrificó, llena de loco entusiasmo, por Doña Isabel, siendo éste uno de los rasgos característicos de los últimos momentos de la gloriosa campaña. Hay también gran minuciosidad de detalles con las banderas de la media luna abatidas, los escudos con la granada, el guión de Mendoza y otros muchos. ¡Lástima que el que tanta propiedad quiso dar á su cuadro no hubiera nacido en época en que se conociera mejor la indumentaria y pusiera en las ropas menos anacronismos!

José Folch.—Le citan Osorio y Bernard y después el Conde de la Viñaza, tomando los datos consignados en la pág. 97 del tomo de actas de la Academia que comprende las de las sesiones celebradas desde 24 de Septiembre de 1808 hasta 27 de Marzo de 1832.

Su biografía aparece, sin embargo, más viva, con mayor perfume de época y mayor naturalidad, por muchos de sus detalles, en un curioso documento redactado por su hermano D. Jaime en 17 de Agosto de 1816 y escrito de su puño y letra, que reproducimos con su misma ortografía (1). Dice así:

«D. José Antonio Folch y Costa, escultor: nació en Barcelona á los doce de Enero de 1768. Después de los estudios de primera educasión fué á aprender el dibujo en la Escuela gratuita de nobles artes de la Real Junta de comercio de la casa Lonja de dicha ciudad. Poco tiempo después pasó por su patria su hermano D. Jayme Folch y Costa, con motibo de ir á Roma pensionado por la Real Academia de San Fernando, por la escultura y fué motibo parque José se aficionara á dicha facultad.

»Sus padres le pusieron con el profesor D. Raymundo Amadeo. Cumplido el término de la pensión D. Jayme regresó á España y pasando otra vez por Barcelona, conociendo el talento que José su hermano manifestaba se le llebó consigo á la corte de Madrid á tenerle en su compañía para poderle comunicar las luces que había adquirido en Roma. Después de haber estado en Madrid Jayme Folch dos años Su Magestad le nombró director de la Escuela de nobles artes de la ciudad de Granada; Pareciéndole más acertado el dejarle en Ma-

(1) Le ha buscado en el Archivo de la Academia y nos le ha proporcionado el inteligente oficial de la Secretaría, D. Tomás Cordobés.

drid paraque estudiara en la Real Academia de San Fernando le colocó en casa de D. Juan Adán; Siguió con aplicación y tubo el onor de ganar algunos premios mensuales, y fué opositor á los generales manifestando talento y aplicasión. Aconteció separarse de D. Juan Adán y pidió estar á la dirección de D. Manuel Albarez y le permitieron en su obrador para poder trabajar en las obras que en aquella ocasión tenía aquel célebre profesor lo qual le fué concedido endonde trabajó algunos tiempos, manifestándole el referido Albarez particular estimasión. habiéndosele ofrecido á su hermano en Granada algunas obras de consideración le embió á llamar paraque le ayudara, y lograra al mismo tiempo ver en aquella capital algunas obras que ai de mérito de las Vellas artes de distinguidos profesores, en donde recidió algunos meses; después se bolbió á Madrid y estubo hasta la imbasión de los Franceses de donde pasó á Cádiz y de allí á Mallorca.

»Acabada la guerra se bolbió á la corte en la qual murió el día 24 de Noviembre del año 1814 Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando y vice secretario de ella y secretario de la Junta de Comisión, teniente Director y Escultor de Cámara de S. M.

»Las obras que tiene hechas en la corte y fuera de ella manifiestan su gusto particularmente el sepulcro que construyó en mármol del Excmo. Sr. Marqués de la Romana, en la ciudad de Palma en la Isla de Mallorca la qual es celebrada de todos los inteligentes que pasan á aquella Isla.»

Dos relieves hizo *José Folch* para la Academia, y ninguno de los dos se ha podido encontrar hoy en sus colecciones. Representaba el primero, el que le sirvió para ganar el premio de 1787, á «Moisés rompiendo las Tablas de la Ley al bajar del monte, viendo á los israelitas que idolatraban». Se ve compuesta en el segundo, en el que le sirvió para ser académico de mérito, «La resurrección de Lázaro».

Puede hoy decirse que José Folch era un hombre que se mostraba siempre cuidadoso de los detalles, no sólo como artista, sino hasta en los mismos documentos que firmaba, cosa que no hacía su hermano; pero no es posible emitir un juicio seguro respecto de las obras que hizo para Madrid.

Fué uno de los varios artistas de conciencia que, sin dar muestras de una gran fantasía creadora, contribuyó bastante al progreso

de la escultura en España y que merecerían ser menos olvidados de lo que lo están.

En el acta de la Junta particular celebrada el dia 2 de Diciembre de 1814, se lee:

«Di cuenta de haber fallecido en 24 del anterior, de resultas de un violentísimo accidente apoplético, el Sr. D. José Antonio Folch, Teniente Director de Escultura, Secretario de las Comisiones para el examen de Obras Públicas en las Tres Nobles Artes y Vice-Secretario de la Academia, lo que fué sumamente sensible á ésta por haber perdido un profesor de distinguido mérito en su mejor edad y un individuo de prendas muy recomendables.»

PEDRO HERMOSO.—Su nombre aparece por primera vez en el concurso de 1784 por haber ganado el segundo premio de la tercera clase en competencia con José Ginés, que obtuvo el primero de la misma; figura luego en el certamen de 1787, logrando el segundo de la segunda clase y quedando, por lo tanto, detrás de *José Folch,* que ganó el primero, y llega por fin al primero de la primera en 1790, poniéndose delante de Esteban de Agreda.

Las obras que le valieron ser laureado en estas tres fechas, fueron: el «modelado de la estatua llamada el *Apolino de Médicis* por el vaciado que existía en la Academia»; un relieve en que se representa á «Moisés rompiendo las Tablas de la Ley al bajar del monte, viendo á los israelitas que idolatraban», y un plano de barro con «Santa Leocadia, que en su Basílica de Toledo se levanta del sepulcro, y en presencia del Rey Recesvinto y otros circunstantes le dice á San Ildefonso: por ti vive la gloria de mi Señora. El santo Arzobispo corta parte del velo, que pende de la cabeza de la Santa, con un cuchillo que para este efecto le dió el Rey».

Cuando se hizo el inventario de 1804 este relieve existía y se marcó con el núm. 128; hoy no ha sido posible encontrarle, y el que se guarda de este mismo asunto es el señalado con el 130, que según el mismo catálogo es el trabajado por su competidor Esteban de Agreda, que logró sólo el segundo premio de la primera clase. En el inventario de 1824 no figura ya esta obra de Hermoso, pero es de notar que tampoco figura la de Agreda, que sí se conserva. Aparecen en cambio

señalados con los números 26 de la sala 9.ª, y 23 de la sala 10.ª, el «Moisés rompiendo las Tablas» y el «Apolino» de aquél.

Nació Pedro Hermoso el 19 de Abril de 1763, en Granada, según declara en una solicitud, ó en Jaén, según se consigna en las tres actas de los premios que le concedió la Academia. También es curioso que no concuerden con la fecha de su nacimiento las edades consignadas en dichas actas, que le asignan diez y ocho años en 1784, veinte en 1787 y veinticuatro en 1790. Comenzó á dibujar en su país, y luego vino á Madrid recomendado á Roberto Michel con una pensión que le concedió el Obispo de Jaén, D. Agustín Rubín de Ceballos, y frecuentó las clases de la Academia de San Fernando, distinguiéndose bastante entre sus compañeros y ganando muchos premios mensuales.

Las efigies de los altares de San Juan de Dios en Madrid, sobre todo el Cristo del Perdón y la Flagelación de Jesucristo en la columna, con otros pasos de Semana Santa, fueron las obras en que puso mayor empeño y que más le acreditaron. Por ellas pidió ser nombrado académico de mérito sin sujeción á las pruebas ordinarias, y habiéndose reunido en la Junta de 2 de Diciembre de 1798 cinco académicos de la sección de Escultura para deliberar sobre su solicitud, Adán y Bergaz votaron porque fueran reprobados sus trabajos, Michel y Sepúlveda porque se le aprobase, y se abstuvo de votar el entonces Director general, D. Isidro Carnicero, porque no los había examinado todavía. Cuando los vió encontró en ellos mérito suficiente y decidió á su favor el empate, concediéndosele el galardón que solicitaba.

Fué nombrado, sucesivamente, Teniente director de los estudios de la Academia de San Fernando, Director de los mismos, escultor honorario de Cámara por Carlos IV, y escultor de Cámara efectivo por Fernando VII á la muerte de José Alvarez, ocurrida en Noviembre de 1828. Falleció Pedro Antonio Hermoso en 15 de Enero de 1830.

Además de las obras ya citadas, dejó en la corte un Ecce Homo para la procesión del Viernes Santo; cuatro ángeles en el presbiterio de la iglesia de San Ginés; la Virgen de la Consolación y Correa en la iglesia de Santo Tomás; el modelo del grupo del pórtico del Museo del Prado, además de otros relieves y esculturas para otras varias localidades.

Hay en el Archivo un documento en que se declara que, al recoger el Cristo de Alonso Cano que estaba en la Academia, Fr. Esteban Aló entregó, en nombre de la Comunidad de Montserrat, al «Director de Escultura, don *Pedro Hermoso*, 1.200 rs. que, según su cuenta, había adelantado para la restauración y compostura de dch Efigie en virtud de orden del señor Vice-Protector»; pero no puede saberse si la restauración la hizo él mismo ó la encargó á otro artista.

ESTEBAN DE AGREDA. — Figura su nombre por primera vez en el concurso de 1778, ganando el primer premio de la tercera clase, y luego en el de 1790, en que alcanzó el segundo premio de la primera, desarrollando el mismo tema de «Santa Leocadia saliendo del sepulcro», con que Pedro Hermoso había obtenido el primero. Según antes hemos dicho, se conserva este relieve muy mal tratado; faltando la cabeza de la Santa, la de San Ildefonso y las de tres personajes más. En el inventario del 1824 figuran además como del mismo autor: nueve Apóstoles del tamaño natural y de medio cuerpo; un busto de Cervantes; el retrato de D. Alejandro Blanco; modelo del busto de Carlos IV; un fauno y una cabeza colosal de Neptuno.

Su vida fué bastante accidentada, y en ella tuvo ocasión de probar su amor á las artes. Era riojano, de esa comarca en que existían por entonces varios autores de efigies bellas, y nació en Logroño en 26 de Diciembre de 1759. Vino á Madrid á los diez y seis años, según Osorio Bernard, y antes de esta edad por lo que se deduce de una solicitud suya en que invoca que á los quince asistía ya á las clases de la Real Academia de San Fernando. Trabajó en el estudio de Roberto Michel; pero ni la educación con éste ni otras influencias le impidieron moverse luego con espontaneidad, con propias inspiraciones, acentuándose en él la personalidad de un escultor notable.

Por causas que realmente se ignoran, aunque es posible que fueran de orden económico, tuvo que volverse al lado de su familia; pero pronto le arrastró de nuevo su irresistible vocación, volviéndose á la corte, donde pudo armonizar al fin intereses con devociones, entrando en el laboratorio de piedras duras establecido en la Real fábrica de porcelana del Retiro. Durante su ausencia de la capital de España hizo en Haro diferentes trabajos, muy probablemente imágenes, y



Fototipia de Hauser y Menet.- Madrid

SANTA LEOCADIA SALIENDO DE SU SEPULCRO
por Esteban de Agreda, Concurso de 1790. Primera clase
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

quién sabe si serán suyas algunas de las lindas efigies que hay todavía en algunas iglesias de la región. En el Retiro trabajó en cambio diferentes camafeos con los retratos de Carlos IV, María Luisa y otros.

En 1797 aspiró al grado de académico de mérito. En su solicitud pide que se le señale tema para hacer las pruebas que previenen los estatutos de la Corporación, en vez de pretender como otros que le sirvieran para alcanzar el susodicho grado las obras hechas en diferentes sitios. No sólo en esta ocasión se mostró Esteban de Agreda un hombre serio, deferente para todos sus compañeros, respetuoso para las leyes, justo, logrando el muy difícil resultado de ser estimado por todos. El punto por él elegido para desarrollarlo «en un bajo relieve del tamaño de dos pies sus figuras», fué el de «Hércules entre el vicio y la Virtud», uno de los dos propuestos por Adán. En la votación que recayó sobre sus trabajos en la Junta ordinaria de 4 de Junio de 1797, tuvo treinta y dos bolas blancas y ninguna negra.

A poco de alcanzar este grado se le nombró Director de la galería de Escultura; en 1804 Teniente director de los estudios de San Fernando; Director de los mismos en 1821, llegando diez años después á Director general. Dejó de asistir á las Juntas de la Academia excusándose por enfermo, desde la celebrada en 23 de Septiembre de 1838, y falleció en 1842, de ser cierto el dato consignado en el «Diccionario geográfico universal», publicado por D. Juan Sala.

Para Madrid y su provincia hizo las siguientes obras:

«Aranjuez.—La fuente de Narciso, la de Ceres y dos grupos de niños para la de Apolo, sin otros trabajos de ornamentación de más escasa importancia.

Madrid.—En la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando una cabeza colosal de Neptuno, un Fauno y los retratos de Carlos IV, Fernando VII y D. Alejandro Blanco.

En la capilla de Palacio dos ángeles mancebos sosteniendo dos grandes lámparas á los lados del presbiterio, ambas de bronce.

En la Colegiata de Atocha, capilla del Santísimo Cristo, los ángeles de estuco que adornan los lados y el cornisamento del retablo principal, labrado en unión de D. José Ginés.

En la calle de Cervantes, fachada de la casa núm. 2, el medallón que perpetúa el recuerdo del Príncipe de nuestros escritores.

Trabajó asimismo dos estatuas de San Vicente de Paúl; dos beatos

para los capuchinos de San Antonio; un San Francisco para los de la Paciencia; la beata Juana de Aza para Santo Tomás. En las exequias celebradas en 1829 por la Reina Doña María Josefa Amalia, un grupo que representaba al pueblo de Madrid acompañado de los Genios de las Artes llorando sobre el lacrimatorio; varios modelos de santos, de una vara de altura, para diferentes oratorios particulares, y otras muchas, cuya enumeración sería prolija.»

No pudo realizar, en cambio, el proyecto que acariciaba de esculpir un Parnaso español, que hecho de su mano hubiera sido á la vez una obra inspirada y un documento interesante, porque al realizarse la invasión francesa, los soldados de Napoleón destrozaron, entre cien cosas más, todos los modelos que tenía ya ejecutados.

El relieve con que ganó el premio de 1790, y que publicamos en una de nuestras fototipias, es muy bello y anuncia ya una separación del estilo del siglo XVIII y una entrada en las nuevas corrientes artísticas que nos habían de traer, después de crisis y oscilaciones, al movimiento de los tiempos actuales. Viéndole se siente más la pérdida del hecho con el mismo asunto por Pedro Hermoso, que los académicos estimaron superior. Las demás obras suyas que se conservan no desdicen de su mérito. Con razón se le ha incluído, por los pocos que le conocen, entre los escultores notables del período.

Matías Muñoz y Pedro Monasterio.—He aquí dos nombres que figuran juntos por haber obtenido, respectivamente, el primero y el segundo premio de la segunda clase en el concurso de 1790 con relieves ajustados al mismo asunto. «Presentan á Julio César en Alejandría la cabeza del Gran Pompeyo, que el Rey Ptolomeo le había mandado cortar, con el fin de agradarle; pero César no la quiso mirar y lloró lastimado sobre el sello y anillo de Pompeyo, que también le entregaron». No vuelven á sonar más en los siguientes certámenes ni en los Diccionarios de artistas más conocidos.

No es posible confundirlos, sin embargo, al primero con José Muñoz y al segundo con Angel Monasterio, á los que dedica notas biográficas Osorio Bernard, porque de ellos los separan lo expresado claramente en el acta de la Academia del susodicho año de 1790 respecto de su edad, el lugar de nacimiento y las obras realizadas.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JULIO CESAR ANTE LA CABEZA DE POMPEYO

por Pedro [illegible], Concurso de [illegible], Segunda Clase

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Matías Muñoz nació en Málaga, *José* en Antequera; el primero tenía veinticuatro años en 1790, el segundo nueve; aquél hizo sólo para Madrid el relieve antes descripto y obtuvo el premio que dejamos indicado; el nombre de éste no apareció hasta el certamen de 1805, en que obtuvo el segundo premio de la segunda clase por «La defensa del Puente de Logroño». No es posible confundir á uno con otro, suponiendo una equivocación en las actas de la Academia que hubiera sido posible para el nombre, pero no para los demás datos.

Igual resultado da la comparación entre los otros dos artistas. *Pedro Monasterio* era de Güemes, *Angel* de Santo Domingo de la Calzada; aquél nació hacia 1767, según se deduce de la edad que tenía cuando fué laureado por la Academia de San Fernando, éste diez años más tarde; el nombre del primero desaparece desde esta fecha, el del segundo figura en 1796 por haber ganado el primer premio de la segunda clase, en 1799 con el segundo de la primera y en 1802 con el primero de la primera, llegando en 6 de Noviembre de 1803 al grado de académico de mérito.

Matías Muñoz y *Pedro Monasterio,* á quienes no nombran ni Ceán, ni Osorio Bernard, ni el Conde de la Viñaza. son dos escultores, cuya existencia queda bien demostrada por los datos contenidos en las actas de los concursos académicos; pero al llegar á sus obras nos encontramos con mayor confusión de la que hubieran podido producir la analogía de sus apellidos con los de otros artistas. Se conserva hoy en la Academia un solo relieve con el asunto de la cabeza de Pompeyo, y después de revisar los diferentes inventarios hay que preguntarse: ¿de quién es?

En el de 1804 se citan tres obras en que se halla compuesto el mismo tema; de una no se nombra el autor, la señalada con el número 126; de las otras dos, la marcada con el 119 se atribuye á Matías Muñoz y la que lleva el 140 á Pedro Monasterio. Según estos datos, el relieve que publicamos en una de nuestras fototipias es el de Muñoz, porque en él se lee el 119 con el mismo tipo de cifras de todas las que se pusieron en aquella fecha.

Hay que tener, sin embargo, en cuenta que por los datos consignados en el catálogo hecho veinte años después se llega á la conclusión contraria. En éste no se cita obra alguna de Matías Muñoz, leyéndose en cambio en su página 100: «La aflicción de Julio César al presen-

tarle la cabeza y anillo de Pompeyo su rival, por *D. Pedro Monasterio,* premiado».

En el caso presente parece más digno de fe el inventario de 1804, y es muy probable que sea Muñoz el autor del relieve, á pesar de lo consignado bastante tiempo después, cuando por lo visto se habían destrozado ya ó perdido, quizá cuando la invasión francesa, dos de las tres obras del mismo carácter que figuraban antes en las colecciones de la Corporación.

Sea de quien sea este plano de barro, es un dato más y bastante curioso para la historia de la Escultura en Madrid; pero su mérito artístico dista mucho de varios de los relieves que antes se han enumerado.

ANGEL MONASTERIO.—Obtuvo en 1796 el primer premio de la segunda clase; en 1799 el segundo de la primera, y el primero de ésta en 1802.

Este artista era de Santo Domingo de la Calzada, y tenía diez y nueve años cuando logró ser laureado la primera vez por la Academia. Consta que su padre profesaba también la escultura con crédito en la misma localidad; pero éste no puede ser el Pedro Monasterio de que antes hemos hablado, porque sólo tenía diez años cuando Angel nació.

Hay en su vida hechos inexplicables. Dentro de los recursos de que entonces se podía disponer y de las circunstancias en que se hallaba el país, debe considerársele como un hombre mimado por la fortuna. Al ocurrir la invasión francesa, dió muestras de patriotismo retirándose con el Gobierno nacional á Cádiz, donde se le nombró profesor de dibujo de las guardias marinas, y armoniza mal con estos antecedentes el hecho consignado en su biografía por Osorio Bernard, de que pasara poco después al Río de la Plata y allí muriese «como jefe de los insurrectos».

Como artista hay que lamentar lo breve de su existencia, de unos treinta y tres años. Se conserva en la Academia el relieve que ejecutó cuando sólo tenía diez y nueve, donde se ve compuesta la escena de la prisión de Sansón. Falta en él, desgraciadamente, la cabeza de Dalila, que debió modelar en contraste con la del héroe privado ya de



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

PRISIÓN DE SANSÓN
por Angel Monasterio, Concurso de 1796
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

sus cabellos. Hay en él musculaturas demasiado acentuadas; pero hay también mucho vigor, variedad de expresiones en los rostros; movimiento adecuado al asunto; buena agrupación de figuras, que se unen sin confundirse; mucho que revela, en suma, grandes y geniales aptitudes para este género de trabajos.

En la iconística religiosa se reveló luego á bastante altura, confirmando las gratas esperanzas que había despertado con sus planos de barro en los amantes del arte patrio. Suyo es el hermoso Crucifijo que se halla colocado en una capilla de San Sebastián; y fuera de Madrid, en su ciudad natal, hay también otra imagen que le honra, la de la Virgen del Rosario, que ocupa un altar de la que fué Catedral. En todas sus obras se caracteriza de un artista que se separa ya del movimiento y tendencias preponderantes en la segunda mitad del siglo XVIII.

El expediente formado para declararle académico de mérito en 6 de Noviembre de 1803, contiene varias novedades respecto de los que antes hemos examinado. Es la primera el acta en que consta el examen de geometría y perspectiva á que se le sometió con arreglo á una Real orden de 18 de Julio de 1801, además de ejecutar las mismas pruebas de pensado y de repente á que se venían sujetando los aspirantes á tan honorífica distinción. Actuaron como jueces: Arnal, Director general; Carnicero, Michel y Aralí, escultores; Aguado por la perspectiva; Varas por las matemáticas, siendo un señor de quien sólo se conoce la firma, el Secretario. Estos le aprobaron sin reservas, y en la Junta celebrada para decidir de sus pretensiones, obtuvo los votos de todos los asistentes, que eran veintitrés.

La segunda novedad está en los temas propuestos por los diferentes individuos que habían de juzgarle: la Corporación se presenta en ellos más erudita; sus exploraciones históricas se extienden á más anchos campos, y en alguno se revelan aspiraciones á la realización de obras de gran fantasía; pero en la mayor parte se revela, aún más que antes, que sus autores no se daban clara cuenta de las condiciones especiales de la escultura.

Es uno de los asuntos, puesto en veintiuna línea de manuscrito, el robo de una imagen de la Virgen en la Mezquita Mayor de Jerusalén puesta con tantos detalles de la forma de ejecutar el hurto, de la cólera despertada en el Soldán por el hecho, de la sentencia de muerte

de todos los vecinos cristianos, de la presentación de la doncella *Sofronia* confesándose autora del delito por salvar á los suyos, de los propósitos de quemarla viva, de la declaración de su amante Olinto, que se acusa, asimismo, de la sustracción de la efigie, de la orden del Soberano de echar ambos al fuego, de la aparición á caballo de la guerrera Clorinda, que alcanza su perdón cuando van ya al suplicio... que esto, más que relieve, hubiera sido un muy largo capítulo de historia.

Es otro, que contrasta con éste, el del Diluvio Universal y el Arca de Noé flotando á merced de las aguas y en medio de los torrentes de lluvia, que más que en serio parece pensado en broma para poner en ridículo á los opositores, que se hubieran visto muy apurados para dar originalidad á una casa colocada sobre líneas onduladas y envuelta en trazos verticales en representación de la lluvia.

Angel Monasterio, con muy buen acuerdo, no eligió ninguno de estos dos ni otros parecidos, y sí el de «Numa Pompilio cuando le presentan la corona de Roma mientras él está deliciosamente entretenido en sus libros». No hemos encontrado hasta hoy esta obra en las galerías de la Academia, y es de lamentar, porque á juzgar por el efecto que hizo, debió mostrarse en ella el autor mucho más maestro que se había mostrado en la escena de la prisión de Sansón y en las que hizo para los siguientes concursos.

Andrés Adán.—Se presentó al concurso de 1802 optando al premio de la primera clase, obteniendo votos para el primero y segundo lugar, y no logrando, sin embargo, el suficiente número para ser colocado en ninguno. El ejercicio consistió en el trabajo de pensado en que debía representarse «la lucha de los Horacios y Curiacios» y el de repente, en que se puso el tema del «sacrificio de Isaac».

Andrés Adán se llenó de indignación al verse pospuesto á sus rivales y dirigió á la Academia un memorial lleno de expresiones muy vivas, diciendo que los Directores y Tenientes directores habían declarado que sus obras llevaban ventajas á las de sus coopositores, y que sólo «por el empeño de algunos nuevos vocales», que consiguieron «en votación secreta premiar á su antojo», no obtuvo el merecido galardón. Declara la triste situación económica en que esta injusticia



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

HORACIOS Y CURIACEOS

por Andrés Adan, Concurso de 1802

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

le deja, y más en el momento en que tiene también que mantener á la familia de su suegro, *D. Vicente Rudiez*, por fallecimiento de éste.

Se revela claro en los documentos, que la Corporación quiso tomar una determinación castigando estos atrevimientos; pero intervino el académico de mérito *Juan Adán*, dirigiendo á la Junta un escrito en que explicaba y justificaba la conducta de su hermano, y modificó su actitud, concediéndosele el título de académico supernumerario por el mismo relieve que no fué laureado y que publicamos en una lámina.

No es de los mejores ni tampoco de los peores entre los demás procedentes de concursos.

Manuel de Agreda y Rafael Plagniol.—Obtuvieron, respectivamante, el primero y el segundo premio de la primera clase en 1805, componiendo el tema «El Cid Campeador sale de Valencia acompañado de sus vasallos moros y de los hijodalgos castellanos de su mesnada, y se encuentra á sus hijas Doña Elvira y Doña Sol, que venían heridas y maltratadas, habiéndolas abandonado sus maridos los Infantes de Carrión».

Figuran los relieves ejecutados por uno y otro en el inventario de 1824, señalado el de aquél con el núm. 43 de la sala décima y el de éste con el 47 de la misma. El que nosotros publicamos es el del segundo, sin la cabeza del héroe castellano ni las de otros personajes, muy mal tratado, pero no tanto como lo está el del primero. Bien se ven ya en él el estilo y factura de los comienzos del siglo XIX.

Ni de Manuel de Agreda ni de Rafael Plagniol pueden consignarse muchos datos biográficos.

Agreda, hermano de Esteban, nació en Haro en 1773; se matriculó en 1787 en la Academia; alcanzó en 1790 el segundo premio de la tercera clase modelando la estatua de Baco, que tiene una taza en una mano y un racimo de uvas en la otra, y no volvió á sonar su nombre en los concursos hasta quince años después, en que obtuvo la distinción que antes se dijo. Por el mismo relieve de las hijas del Cid fué declarado académico de mérito en 21 de Octubre de 1827.

Del memorial en que solicita este honorífico cargo, se deduce que hizo varias obras en su país, sin que se precise cuáles fueron éstas; que después fué nombrado por Carlos IV para la parte química de

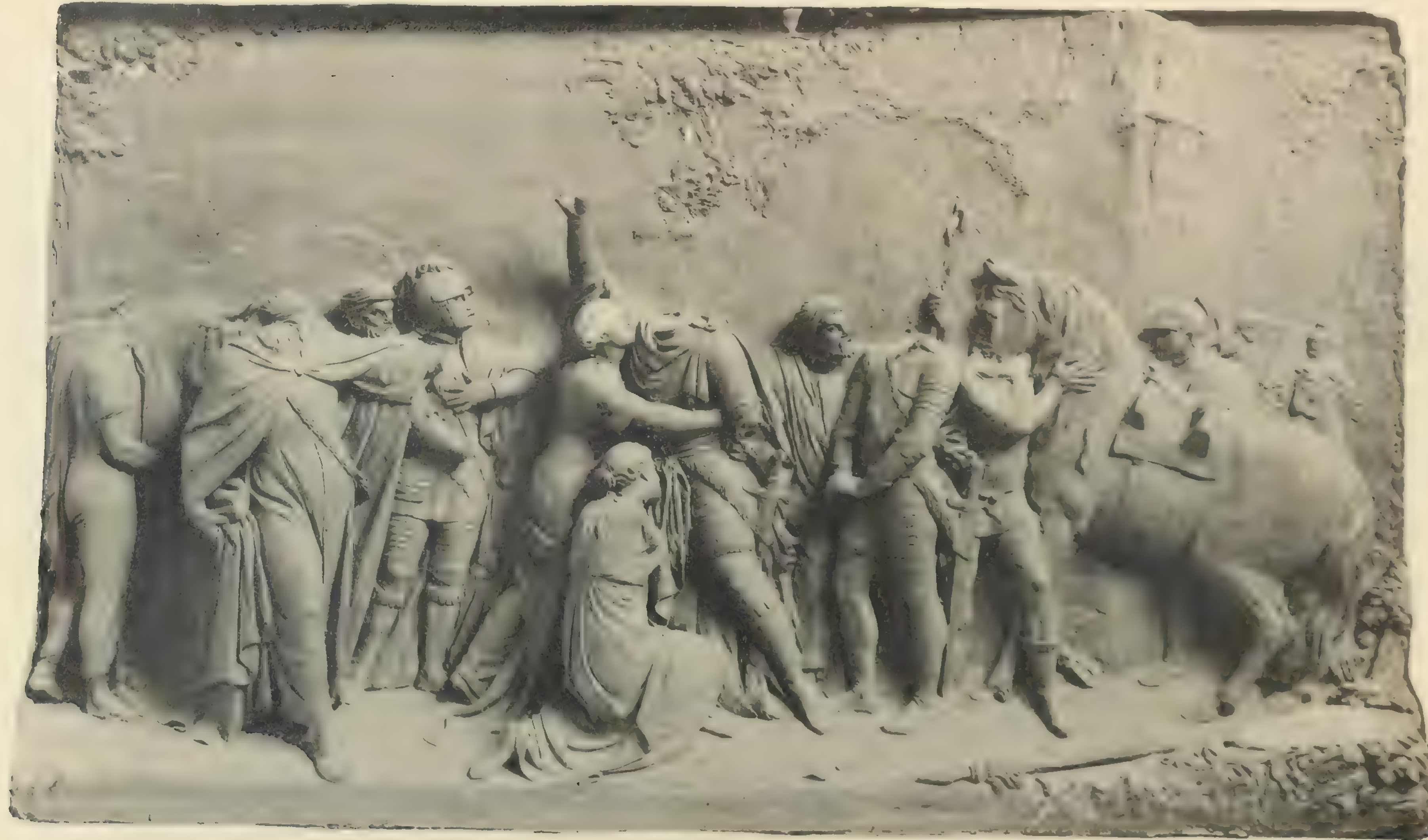
la porcelana en blanco y colores en su Real fábrica de la China», cuyo cargo no parece muy en armonía con sus aptitudes para la escultura, y que desempeñó este destino «hasta la fatal invasión de Napoleón»; que ejerció desde aquella época su *primera* profesión al lado de su hermano D. Esteban, «hayudándole en las obras que están á su cargo, y hallándose en el día (en 1827) dedicado exclusivamente en su profesión».

Bien se ve por todo ello que Manuel Agreda, dotado de talento y condiciones para la escultura, fué sólo artista á ratos, y que para concederle la Academia lo que él pedía por un relieve hecho doce años antes y después de haberse separado largo tiempo de este género de trabajo, debió tener muy en cuenta los grandes y positivos méritos de su hermano y mostrarse con él más clemente que justa.

Plagniol es aún menos conocido que el anterior. Sábese, sí, que á pesar de su apellido catalán y de su probable parentesco con artistas barceloneses de su mismo apellido, fué un escultor completamente madrileño, porque en Madrid nació en 1781; hizo todos sus estudios en la Real Academia de San Fernando; en los concursos de esta Corporación ganó el primer premio de la tercera clase modelando la estatua de Cleópatra, y en 1805 el indicado antes por el relieve arriba citado.

De Madrid pasó á Sevilla por haber sido nombrado en 1827 Teniente director de la Escultura en la Escuela de Bellas Artes de aquella ciudad, y desde este momento deja de figurar aquí su personalidad, porque su nombre no está escrito en las listas de académicos de mérito que tenemos á la vista.

ULTIMOS CONCURSOS DE ESTE GÉNERO.—La marcha ordenada de desarrollo del arte español por la serie de certámenes que producían resultados muy beneficiosos, se interrumpió bruscamente por la guerra de la Independencia. No fué ésta una lucha militar que afectara simplemente al mundo económico y á la tranquilidad del territorio; llevó consigo una profunda renovación de la vida nacional, una gran sacudida de todos los elementos del país, bastante adormecidos; una crisis por la que pasamos al modo de ser moderno, no repentinamente, en una larga evolución, después de oscilaciones y retrocesos como ocurre en todas las crisis.



Fototipia de Hauser y Menet.- Madrid

LAS HIJAS DEL CID

por Rafael Plagniol, Concurso de 1805

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

El radical cambio afectó al Arte del mismo modo que á los demás elementos que integran nuestra sociedad. Esta se había hecho en su espíritu menos inocente para los problemas generales y más nerviosa; y para la escultura no podían llamar tanto la atención los temas de fría erudición: Numa Pompilio abstraído en sus estudios; Artavaces llevado unido al carro del triunfador ante Cleópatra; Diógenes discutiendo desde su cuba, y otros parecidos.

Dicho se está que la transformación no se efectuó de un modo muy rápido; sabido es que en todas las ocasiones históricas en que aquéllas se realizan, perdura durante muchos años el modo de ser antiguo, mientras se le va superponiendo poco á poco el espíritu moderno. Lo hemos visto en el estudio de las obras ejecutadas por los académicos de mérito; por los mismos años en que Alvarez presentaba su «defensa de Zaragoza», esculpía Damián Campeny su «sacrificio de *Cal·lirhoe*»; asuntos de género análogo han llegado hasta nuestros mismos días, coexistiendo su realización con el modo de sentir la belleza del Angel Caído, puesto en el Retiro por Bellver; los grandiosos cantos á la Patria traducidos á la piedra por Marinas; el enaltecimiento del trabajo, del espíritu y del cuerpo, que ha reflejado Blay en su monumento al Dr. Rubio, y en las figuras de obreros del de Chavarri en Bilbao.

Pero desde el primer instante en que se realizó aquella profunda revolución del pensamiento y las costumbres, se vió producirse el mismo fenómeno que también se observa constantemente; lo poco que puede contarse al principio entre lo que viene, llega vigoroso, á pesar de sus inexperiencias é imperfecciones; lo mucho que se realiza todavía en el género de lo que se va, se señala tanto por su corrección como por su frialdad. Maestría sin alma se opone al esbozo con fresca vida, y las eternas leyes se confirman en los relieves de la Academia como en otras muchas creaciones. Compárense los mitológicos ó históricos hechos en el periodo que siguió á la invasión francesa con los bustos, retratos, bocetos de monumentos y otras creaciones análogas del mismo momento, y se verá qué tibia es la luz de inspiración que despiden aquéllos, qué brillante la que emana de éstos. Es más; los mismos grupos trabajados en imitación de los clásicos, no están formados por personajes con la serenidad griega ó romana y tiene menos majestad y más vida nerviosa; expresan lo que sienten como nosotros.

Concurso de 1832.—Quiso conservarse en él el mismo plan y todas las formas á que se habían ajustado los muchos celebrados en años anteriores.

Para la primera clase, en escultura, se puso el siguiente tema: «Apoderados los vecinos de Avila de la persona del niño Rey Don Alonso XI, que confiaron al Obispo D. Sancho para que le conservase en la santa iglesia, lo entrega éste en la puerta de la misma al Infante Don Pedro y á la Reina, su madre, que debían gobernar el reino durante su menor edad».

El carácter de este asunto es el mismo que el de los que se han venido componiendo en la pintura llamada de Historia, la estimada como única, grandiosa, interesante y seria hasta el último tercio del mismo siglo XIX, en que ha ido preponderando la de asuntos históricos ó no de la época moderna. Al componerle en planos de barro, no podía aparecer todavía la escultura con su carácter propio y diferenciada al mismo tiempo de la de la época clásica, que es el fin que hoy se persigue.

Obtuvo el primer premio de esta clase *Sabino* Medina, *José* pone el acta por equivocación, y el segundo Ponciano Ponzano. Sus dos relieves se conservan en la Academia y los publicamos en otras tantas láminas para que se pueda juzgarlos y establecer entre ellos interesantes paralelos. En una primera impresión parecen tan análogos, que cualquiera creería que los dos opositores habían trabajado juntos cambiando impresiones y se habían convenido para diferenciarlos algo en poner uno mirando á la derecha las figuras que el otro situaba dirigiéndose hacia la izquierda.

Analizándolos luego con mayor escrupulosidad, se aprecian en cambio en ellos grandes diferencias en medio de esta unidad de tendencia y sentido. Se reconoce, en primer lugar, que la Academia no anduvo muy justa en su decisión; es inferior el de Sabino Medina al de Ponciano Ponzano; tiene el de aquél más trabajo y mayor número de figuras, pero es pequeño en los detalles, minucioso, sin grandeza, y adolece del grave defecto de ser todos los caballeros y todas las damas miembros de una misma familia y producirles á todos el acto igual impresión, cual si ésta fuera de rúbrica. El de éste es más escultórico, más severo, más variado y con mayor verdad en las expresiones.



PRESENTACIÓN DEL REY NIÑO ALFONSO XI Á LA REINA
Y AL INFANTE DON PEDRO
por Ponciano Ponzano, Concurso de 1832. Segundo premio
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Fototipia de Hauser y Menet.- Madrid

PRESENTACIÓN DEL REY NIÑO ALFONSO XI Á LA REINA
Y AL INFANTE DON PEDRO
por Sabino Medina, Concurso de 1832. Primer premio
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Hay en los dos pretensiones de propiedad, descubriéndose la tendencia, bien acentuada en los cuadros de época, de entrar en el campo de la indumentaria y de lo erudito; pero la indicada dirección se encuentra en estas obras que estudiamos servida de un modo lastimoso, porque una escena del siglo XIV se ve representada por personajes que visten prendas de las centurias décimosexta y décimoséptima. La Reina es, en el relieve de Medina, la madre cariñosa, sin atributo alguno real; y lleva también el pelo suelto en el de Ponzano, con una corona en la cabeza. El Infante va en el plano de barro del primero con el traje de corte, con marcado aspecto de actor; y lleva los arreos militares en el del segundo, siendo mucho más noble su rostro y figura. Abundan en ambos las golas encañonadas, y los dos han estado poco felices al modelar la figura infantil, muy interesante en la escena y muy de primera línea, de Alfonso XI.

De las condiciones de composición, de perspectiva y de todos los elementos gráficos de las obras puede juzgarse en las fototipias correspondientes.

He aquí ahora algunas notas biográficas de estos dos escultores, que si no estuvieron á tanta altura como otros en sus relieves de concurso, ejercieron luego con sus demás creaciones una positiva influencia sobre el arte español de sus días.

SABINO MEDINA.—Era natural de Madrid, donde nació el 20 de Diciembre de 1814. Fué aquí discípulo de Valeriano Salvatierra hasta que ganó á los diez y ocho años el premio antes indicado, y pasó luego con una pensión á Roma, estudiando por sí los grandes modelos existentes en aquella ciudad y asistiendo á la casa del profesor Tenerari. Así puede explicarse el gran cambio que se ve en sus concepciones y en su factura desde su primera obra de juventud á las hechas después.

Cuando *Medina* pudo volar por su propio esfuerzo, trabajó bien y progresó deprisa en los primeros momentos. En 1834, dos años después de haber triunfado en el certamen español, consiguió en el celebrado por la Academia romana de San Lucas el segundo premio de la primera clase, y transcurridos otros dos modeló la estatua «Euridice mordida por el áspid...», que fué elogiada sin tasa por los críticos y

grabada en las publicaciones extranjeras. Realizada en mármol, vino á parar al Museo del Prado, colocándose también en la galería de estampas del imperial de San Petersburgo una lámina en que se la reproduce. Bien se ve por estos datos que produjo sensación en su tiempo, y el valor que se la concedió entre las producciones más hermosas de la época, según escribía Ranali. *Euridice* es una figura bella y sólo tiene el defecto de que su acento es tan marcadamente italiano, que, más que personalidad en su autor, revela cuán fácilmente se dejaba arrastrar por las diferentes influencias á que fué estando sometido desde el principio de su carrera.

Después de conseguir los anteriores triunfos, no dió las mismas muestras de actividad que había dado en el período de su educación; declaran con rara unanimidad cuantos le conocieron, que Medina era un hombre tan agradable en su trato como perezoso, fundando más sus éxitos en su conocimiento de la sociedad que en sus esfuerzos como artista. D. José Esteban Lozano, que fué su discípulo antes de serlo de Piquer, nos ha pintado, con datos fehacientes, en qué forma realizó las numerosas obras que se ponen á su nombre. Tenía á su lado escultores como Eugenio Duque, que hace poco murió en la mayor miseria, y éstos eran no sólo los que acababan, sino los que hacían siguiendo sus indicaciones. De estas manos salió, casi por completo, la figura del Lozoya que hay en el arca de aguas de Madrid, situada en el antiguo Campo de guardias. Como éste podrían citarse otros muchos y muy interesentes ejemplos.

En la Junta ordinaria de 23 de Septiembre de 1838 se le concedió el grado de académico de mérito por su estatua ya citada «Euridice mordida por el áspid», y sin someterle á nuevas pruebas. Luego fué nombrado: en 1845 profesor supernumerario de la Escuela superior de Pintura y Escultura; en 1866 escultor honorario y consultor del Ayuntamiento de Madrid, y en años posteriores miembro de numerosas comisiones de esas que aquí se constituyen para proyectar cosas que jamás se realizan. Tampoco pasó del estado de proyecto su pensamiento de crear un museo especial con los bustos de los militares que más hubieran honrado á la Patria peleando ó escribiendo.

Falleció Sabino Medina en 10 de Mayo de 1878.

En esta comarca van unidas á su nombre las siguientes obras:

«*Euridice*. Esta estatua de mármol, á la que nos hemos referido

anteriormente, se halla en la actualidad en el salón de pinturas de la escuela italiana del Museo de Pintura y Escultura del Prado. S. M. el Emperador de Rusia ha mandado colocar una reproducción fotográfica de la misma en la galería de estampas del Museo imperial de San Petersburgo.

»*La Virtud*, estatua de piedra colocada en el monumento del Dos de Mayo de 1808.

»*El río Lozoya*, estatua semi-colosal de piedra, colocada en la fuente monumental del Depósito de aguas del canal de Madrid, sito en el Campo de guardias.

»*La Pureza, La Reforma* y *El Gobierno*, estatuas alegóricas, de mármol, colocadas en el panteón de Argüelles, Mendizábal y Calatrava en el cementerio de San Nicolás.

»*La Purísima Concepción*, estatua de mármol, expuesta al presente en el Museo de Pintura y Escultura del Prado.

»Otra igual, de estuco, en la fachada del convento de señoras Calatravas en la calle de Alcalá.

»*Murillo:* en la plazuela del mismo nombre, junto al Museo de Pinturas; reproducción de la que hizo para Sevilla, como veremos más adelante.

»*Argüelles*, busto de mármol colocado en el salón de conferencias del Congreso de los Diputados.

»*D. Antonio Gil y Zárate*, busto hecho siendo Director de Instrucción pública, y colocado en la Escuela especial de Arquitectura.

»*D. Narciso Pascual Colomer*, Director de dicha Escuela, conservado en la misma.

»Monumentos sepulcrales construídos en el cementerio de San Isidro de Madrid á la memoria de las familias de Muguiro y Santibañez.

»Estatua del Conde Don Rodrigo presentando al Rey el pedazo de manto que le cortó al darle su caballo en la batalla de la Sagra (origen del apellido Girón).

»Una de las estatuas que figuraron en el antiguo teatro del Liceo artístico y literario.

»Las cariátides del salón de sesiones del Congreso de los Diputados, que representan las Ciencias, el Comercio, la Marina y la Agricultura.

»En diferentes Exposiciones celebradas en Madrid, han figurado asimismo cuatro estatuas pequeñas en bronce, un busto en yeso de

Calderón, otros del duque de la Victoria y del Sr. D. Alejandro López, y diversos trabajos de menor importancia».

Ponciano Ponzano.—Fué una personalidad unida á la anterior en muchas de las fases de su existencia; más tosca en su trato, más briosa en sus obras.

Nació, en 1813, en Zaragoza, y se educó desde muy temprana edad en Madrid, bajo la excelente dirección de José Alvarez de Cubero, hasta que falleció en 1828 este genial artista. Faltóle el apoyo del maestro cuando sólo había cumplido quince años, pero estas primeras inspiraciones que se grabaron en su alma de un modo indeleble, unidas á la energía de su temperamento, decidieron de sus creaciones.

Ganó el segundo premio de la primera clase, según se ha dicho, en 1832, y no se comprende que le pusieran delante á Sabino Medina, á menos que no se atendiera al criterio de la edad, como en los escalafones de oficina, porque *Ponciano* tenía sólo diez y nueve años cuando se celebró el concurso. Pasó en seguida á Roma pensionado de un modo ilusorio por nuestro Gobierno, porque el sueldo era escaso, y, además de ser escaso, no se abonaba. Tan falto de recursos como sobrado de fe, se nutrió en las obras de Thorwaldsen y acudió al mismo estudio de Tenerari á que acudió Sabino Medina; y cuando al cabo de cuatro años terminó aquella protección ficticia que le habían dispensado las autoridades, tuvo la fortuna de encontrar otra mucho más real y positiva, primero en el Conde de Toreno, admirador de su relieve Hércules y Diomedes, y después en la Reina Doña María Cristina de Borbón. *Ponzano* correspondió á estos favores, dedicó al prócer en 1840 el precioso grupo *El Diluvio* y envió á la Soberana la hermosa efigie de la «Virgen con su hijo en los brazos», que había hecho para D. Julián Villalba, muriendo éste sin verla concluída.

Vino á España poco después de realizar estas obras, y al visitar por segunda vez Roma, realizó allí la concepción de mayor importancia que va unida á su nombre: el frontón triangular que domina la entrada principal del palacio del Congreso. Sobre él se destacan: España en el centro, abrazando á la entonces joven Constitución; la Justicia, el valor español, las Ciencias, la Paz, la Abundancia, la Navegación y la Industria, á un lado; la Fuerza, las Bellas Artes, la

Armonía, el Comercio, la Agricultura, el Ebro y el Tajo al otro, sentidas todas con alma de artista, idealizadas con una belleza que, por desgracia, no ha correspondido, ni con mucho, á la realidad de los hechos políticos.

Todos los demás detalles de su vida, desde los primeros años hasta los últimos, demuestran que la fe en el Arte y las grandes aptitudes que tenía Ponciano Ponzano le conquistaron excelentes amigos y admiradores, que no tenían para nada en cuenta su carácter, un tanto rudo. Esa condición de la precocidad, que fué común á muchos de los artistas aragoneses que tomaron parte en aquel movimiento desde fines del siglo XVIII, Pedro Sorage, Cristóbal Salesa..., se acentuó en Ponciano de un modo sorprendente, sin que el genio abreviara su vida como había abreviado la de sus coterráneos. A los cuatro años pintó al temple un Espíritu Santo en la sala de la Orden Tercera del convento de San Francisco, de Zaragoza; á los siete substituía á su padre, el conserje de la Academia de San Luis de aquella ciudad, sirviendo de cicerone para los que la visitaban; á los catorce le trajeron á Madrid José Alvarez de Cubero y su hijo, admirados de sus disposiciones, y pusieron en su alma los gérmenes de su educación artística durante un año el primero y dos el segundo.

Viviendo en Roma le dieron claras muestras de su cariño y su benevolencia cuantos artistas de diferentes nacionalidades trataron con él. *Horacio Vernet*, el célebre pintor jefe de los pensionados franceses, le admitió en su estudio para reproducir la estatua del Endimión del Capitolio y modeló de su mano la cabeza que el escultor español no podía concluir por llevar enfermo catorce días. *Thorwaldsen*, el genio de Dinamarca, le ayudó á modelar los caballos de su grupo «la muerte de Diomedes», compuesto por Ponzano con notable originalidad. *Antonio Solá*, director de los pensionados españoles, que le tenía en su estudio, le distinguió de un modo excepcional y llamó hacia sus obras la atención del Conde de Toreno. *Tenerari* fué siempre, más que profesor, un cariñosísimo é inalterable amigo para él.

Mucho le favoreció también en el extranjero un conjunto de, para él, felices circunstancias. El escultor austriaco Mateo Kesel, á quien por su nacionalidad no querían bien los italianos, había creado su grupo el Diluvio, aplaudido por unos y severamente criticado por otros. Después de vacilar mucho tiempo, Ponzano, animado por el

Conde de Toreno, convirtió la idea de aquel artista en un episodio del Diluvio universal, donde se refleja la angustia de una madre intentando salvar á su hijo de las aguas, y su éxito fué de los más ruidosos de la época. *Calsa,* el arquitecto poeta, cantó el asunto en sonoros versos. *Salvador Betti* le describió, publicando un grabado en que se le reproduce. Los habitantes de Roma desfilaron en prodigioso



Ulises reconocido por Euriclea, por Ponciano Ponzano. (Tomado de un grabado en madera publicado en 1838 por el *Semanario Pintoresco.*)

número por el estudio, ganosos de verlo. *Berlín* y *Rusia* quisieron poseer dos reproducciones. Al poco tiempo se le destinó á decorar la gran escalera de la legación de España en Roma.

Otro grupo muy notable del mismo artista, el que representa á *Ulises* reconocido por Euriclea, fué modelado después de la copia del Endimión del Capitolio y luego de compuesto el de la muerte de Dio·

medes. Figuró con tan universal aplauso en la Exposición celebrada por la Real Academia de San Fernando en 1838, que ésta le nombró, sin sujetarse á pruebas y por aclamación, su académico de mérito en 17 de Marzo de 1839. Esta notable obra se guardó en las colecciones de la Corporación hasta el 1862. Sobre la forma en que se hizo, primero, y luego fué destruída esta escultura, consigna los siguientes datos un papel escrito de puño y letra de Ponzano, que ahora no se encuentra en el archivo, y del que afortunadamente había sacado una copia el inteligente oficial mayor de la Secretaría de la Academia, D. Tomás Cordobés.

«El grupo de Ulises fué modelado en el estudio del célebre Antonio Canova, en el mismo sitio en que éste había modelado su grupo del Centauro.

»El modelo vivo, llamado Giacomo, que sirvió á Ponzano para la figura de Ulises, había servido, joven, á Canova para su *Pugilatore*. La ejecución de este grupo coincidió con la terminación de la media pensión que pagaba el Gobierno. Por mediación de D. Antonio Solá, Director de los pensionados, y el escultor Tenerari, maestro y amigo de Ponzano, este grupo se grabó por Salvatore Betti, y por *aclamación* se le nombró académico de mérito de la de San Fernando de Madrid.

»Este grupo se mandó á Londres para la Exposición de 1862 y se rompió, y «no teniendo los representantes de España dinero para restaurarlo, lo tiraron al Támesis». Nosotros le reproducimos en un fotograbado tomado del grabado en madera que publicó en 1838 el *Semanario Pintoresco* con ocasión de la Exposición de la Academia.

En Madrid y fuera de Madrid ha dejado Ponzano las siguientes esculturas:

«*Grupos de dos figuras mayores que el natural.* —El Diluvio y la Virgen de la Piedad.

»*Estatuas* —Dos de la Reina Isabel II, la de la Infanta Luisa Carlota, en genuflexión; la de la Infanta Amalia de Montpensier, ídem ídem; la de D. Mariano Lagasca, la del General Enna, para su sepulcro en Zaragoza; la de la Libertad, en el panteón de Argüelles, Calatrava y Mendizábal; ocho estatuitas de santos en el oratorio del Duque de Sexto; otra ídem de Santa Cándida; las del panteón de Infantes de El Escorial; la del Brigadier Barcaiztegui

»*Bustos.*—Fernando VII, la Reina Cristina, Isabel II, el Rey consorte Don Francisco, la Infanta Luisa Fernanda, la Infanta Cristina, esposa de Don Sebastián; Lope de Vega, D. José de Madrazo, D. Federico de Madrazo, D. Eugenio de Ochoa, D. Joaquín María López, el Marqués de Falces, el Duque de Gor, D. Francisco Martínez de la Rosa, el Marqués de San Gregorio, D. Martín de los Heros, D. Nicolás Ibarrola, D. Isidoro de Hoyos, el Marqués de Lugros y sus padres, D. Juan Bruil, D. Pedro Castelló, D. Eusebio Lera, la Sra. D.ª Candelaria de Coming, la Sra. Muguiro, D. Fermín de Lasala, el Conde y la Condesa de Quinto, los dos Marqueses de O'Gavan, el primero y el segundo; el Sr. Mendoza Cortina, la señora del mismo, el actor don Antonio de Guzmán.

»*Relieves y obras de ornamentación.*—Un relieve para el sepulcro del Cardenal Marco Catalán en el Colegio de Irlandeses de Roma; los del sepulcro de la Infanta Luisa Carlota, en El Escorial; el del frontón de la iglesia de San Jerónimo, en la misma fachada varias figuras de alto relieve y otras de todo relieve; un altar gótico de veinticinco pies de alto por diez de ancho, en que reunió todos los modelos originales que había hecho para la restauración de San Jerónimo; toda la decoración de relieve del salón paraninfo de la Universidad Central; la decoración interior del panteón de los Duques de Castro-Enríquez; el relieve de la casa de Lope de Vega en la calle que lleva su nombre.

»*Monumentos funerarios.*—El de Cecconi, en la iglesia de Capuchinos de Palestina; el del Marqués de Lugros, en la iglesia nacional de españoles en Roma; el del arcediano de Plasencia, D. Salvador Borrell, en el monasterio de San Lorenzo en Roma; las grandes obras del panteón de El Escorial.»

El entusiasmo con que recibió Ponciano Ponzano el encargo de ejecutar las obras del Panteón de Infantes, se revela claro en uno de sus escritos copiados en las Memorias de la Academia: «Podía con gusto—dice—nacer un hombre, seguir la carrera de Escultura y trabajar de valde algunos años sólo por tener la gloria de ocuparse en enriquecer las tumbas que habían de contener los restos de Don Juan de Austria, el de Lepanto; de Doña Isabel de Valois, *la oliva de la paz;* de Doña Ana María Victoria de Portugal; de Manuel Filiberto de Saboya; del desgraciado Príncipe Carlos, hijo de Felipe II, y de tantos persona-

jes ilustres». Ponzano veía claro que con esta obra y la del frontón del Congreso se unía de tal modo su figura á la de muchos de los actores de las más importantes escenas políticas, que muy distraído ha de andar el que no recuerde su nombre al repasar varios capítulos de la historia española.

Después de haber sido durante diez y ocho años excelente profesor y de haber formado parte de importantes comisiones, falleció en Septiembre de 1877.

Este fué el último representante del brillante grupo de escultores aragoneses, muy precoces en su mayoría, muy llenos de inspiración y brío, que acudieron á luchar en los concursos académicos.

LISTA DE LOS PREMIADOS POR LA ESCULTURA EN LOS CONCURSOS DE 1753 Á 1832

— 1753 —

Primera clase.—1.° D. Pedro Michel; 2.° D. Manuel Alvarez.

Segunda clase.—1.° D. Isidro Carnicero; 2.° D. Carlos de Salas.

Tercera clase.—1.° D. Manuel Velasco; 2.° D. José Toscanero.

— 1754 —

Primera clase.—1.° D. Manuel F. Alvarez; 2.° D. Carlos de Salas.

Segunda clase.—1.° D. Francisco Alejandro Voge; 2.° D. Pedro López Acevedo; 2.° *(extraordinario)* D. Manuel Mateo.

Tercera clase.—1.° D. Antonio Primo; 2.° D Fernando del Castillo.

— 1756 —

Primera clase.—1.° D. Carlos de Salas; 2.° D. Isidro Carnicero.

Segunda clase.—1.° D. Juan Martínez de Reina; 2.° (Vacante.)

Tercera clase.—1.° D. Pedro Campi; 2.° D. Tiburcio Ruibal.

— 1757 —

Primera clase.—1.° D. Antonio Primo; 2.° D. Francisco Alejandro Voge.

Segunda clase.—1.° D. Francisco Matías del Otero; 2.° D. José Toscanero.

Tercera clase.—1.° D. Pedro Sorage; 2.° D. Bernardo González Vallejo.

— 1760 —

Primera clase.—1.° D. Pedro Sorage; 2.° (Vacante.)

Segunda clase.—1.° (Vacante.) 2.° D. Luis Manjarrese.

Tercera clase.—1.° D. Máximo Salazar; 2.° D. Manuel de Ochogavia.

— 1763 —

Primera clase.—1.° D. Máximo Salazar; 2.° D. Alonso de Chaves.

Segunda clase.—1.° D. Alfonso Bergaz; 2.° D. Manuel Llorente.

Tercera clase.—1.° D. Manuel de Ochogavia; 2.° D. José Vallarna; *premio extraordinario para el asunto del* Asalto del Morro, D. Pedro Sorage.

— 1766 —

Primera clase.—1.° D. Alfonso Chaves; 2.° D. Alfonso Bergaz.

Segunda clase.—1.° D. José Arias; 2.° (Vacante.)

Tercera clase.—1.° D. José Martínez Reina; 2.° D. Ignacio Dabouzada.

— 1769 —

Primera clase.—1.° D. José Arias; 2.° D. Pablo Serda.

Segunda clase.—1.° D. José Rodríguez Díaz; 2.° D. José Martínez Reina.

Tercera clase.—1.° D. Ignacio Dabouzada; 2.° D. Martín Gutiérrez.

— 1772 —

Primera clase.—1.° (Vacante.) 2.° (Vacante.)

Segunda clase.—1.° D. Cristóbal Salesa; 2.° D. Ignacio Dabouzada.

Tercera clase.—1.° D. Juan Antonio Pérez de Castro; 2.° D. Ramón Villodas.

— 1778 —

Primera clase.—1.° D. Manuel Llorente; 2.° (Vacante.)

Segunda clase.—1.° D. José Guerra; 2.° D. Cosme Velázquez.

Tercera clase.—1.° D. Esteban Agreda; 1.° D. Antonio Jorge; 2.° D. Francisco Sancho.

— 1781 —

Primera clase.—1.° D. Cosme Velázquez; 2.° D. Martín Gutiérrez; 2.° D. José Rodríguez Díaz.

Segunda clase.—1.° D. Julián de San Martín; 1.° D. Francisco Javier Meana; 2.° D. Francisco Pardo.

Tercera clase.—1.° D. Antonio López Aguado; 2.° D Pablo Gago y Monasterio; 2.° D. José Rodríguez.

— 1784 —

Primera clase.—1.° D. Julián de San Martín; 2.° D. Manuel Tolsá.

Segunda clase.—1.° D. Antonio Jorge; 2.° D. Juan Pascual; 2.° don Cayetano Bautista.

Tercera clase.—1.° D. José Ginés; 2.° D. Pedro Hermoso.

— 1787 —

Primera clase.—1.° D. José Ginés; 2.° D. Miguel Acevedo.

Segunda clase.—1.° D. José Folch; 2.° D. Pedro Hermoso.

Tercera clase.—1.° D. Francisco José Alcántara; 2.° D. Juan Hernández Espinosa.

— 1790 —

Primera clase.—1.° D. Pedro Hermoso; 2.° D. Esteban de Agreda.

Segunda clase.—1.° D. Matías Muñoz; 2.° D. Pedro Monasterio.

Tercera clase.—1.° D. Santiago Rodríguez; 2.° D. Manuel de Agreda.

— 1793 —

Primera clase.—1.° D. Dionisio Sancho; 2.° D. Vicente Clemente.

Segunda clase.—1.° D. Santiago Rodríguez Castanedo; 2.° D. Antonio Calvo.

Tercera clase.—1.° D. Miguel Beniucasa; 2.° D. Fernando Sorrentini.

— 1796 —

Primera clase.—1.° D. Pedro Busou del Rey; 2.° D. Santiago Rodríguez Castanedo.

Segunda clase.—1.° D. Angel Monasterio; 2.° D. Vicente Llaser.

Tercera clase.—1.° D. Manuel Michel; 2.° D. Santiago Balleto.

— 1799 —

Primera clase.—1.° D. José Alvarez; 2.° D. Angel Monasterio.

Segunda clase.—1.° D. Manuel Michel; 2.° D. José Manuel de Arnedo.

Tercera clase.—1.° D. Rafael Plañiol; 2.° D. Antonio Giorgi.

— 1802 —

Primera clase.—1.° D. Angel Monasterio, 2.° D. Juan Reyes.

Segunda clase.—1.° D. Manuel García Bayllo; 2.° D. Antonio Giorgi.

Tercera clase.—1.° D. Remigio de la Vega; 2.° D. Juan Bautista de Bautista.

— 1805 —

Primera clase.— 1.° D. Manuel de Agreda; 2.° D. Rafael Plañiol; 3.° D. Santiago Balleto.

Segunda clase.—1.° D. Remigio de la Vega; 2.° D. José Muñoz.

Tercera clase.—1.° D. Mateo Frater; 2.° D. Luis Fontenelle; *premio de emulación*, D. Manuel Sancho.

— 1808 —

Primera clase.—1.° D. Ramón Belart; 2.° D. Francisco Elías.

Segunda clase. — 1.° D. Pedro Venero de Vierna; 2.° D. Manuel Sancho.

Tercera clase.—1.° D. José Giorgi; 2.° D. Telesforo Demandre.

— 1832 —

Primera clase.—1.° D. José Medina; 2.° D. Ponciano Ponzano.

Segunda clase.—1.° D. Joaquín Cubas; 2.° D. Diego Hermoso.

Tercera clase.—1.° D. Pedro Santandreu; 2.° D. Juan Bauxac.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

Notas sobre el movimiento arqueológico y artístico en 1910.

Monumentos nacionales.

El Conde de Romanones ha dicho en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que es necesario que la Corporación, con su gran autoridad, trace un plan completo de los monumentos que han de ser declarados nacionales, para que éstos reflejen con exactitud en toda la extensión del territorio la historia del país y la del Arte español. Luego de realizado el trabajo se traducirán en leyes las disposiciones necesarias para llegar al fin propuesto.

El Secretario general de la misma Academia puso á disposición de la Comisión que ha de encargarse del trabajo, los siete artículos y el mapa que publicó hace algún tiempo en *La Ilustración Española y Americana*, designando los principales edificios que deben colocarse bajo la protección del Estado.

De acometer con brío la empresa, será seguro el éxito, porque el ilustre Presidente del Congreso es uno de los pocos políticos militantes que sienten bien la alta función social que el arte tiene hoy en todos los pueblos, y ha de tener de un modo más especial aún en España, no estimándole sólo como ropaje brillante y sí como elemento esencialísimo del alma nacional.

En el curso de este año han sido declarados nacionales:

Por Real orden de 9 de Febrero, inserta en la *Gaceta* del 14, la Basílica de San Isidoro de León, con su artístico Panteón Real, donde tantos detalles interesantes se han descubierto en estos últimos tiempos.

Por Real orden de 19 de Julio, la iglesia de Santa María Magdalena, de Zamora, bellísimo ejemplar del arte románico, donde está además la llamada Tumba del Templario

Investigaciones de la riqueza artística.

En el corriente año se han enviado al Ministerio de Instrucción pública y Bellas artes, bien informadas por la Comisión mixta organizadora de las provinciales de Monumentos, las siguientes Memorias:

En 17 de Enero, la de Huelva, por D. Rodrigo Amador de los Ríos. Es éste un investigador y un arabista muy conocido y muy competente en estos estudios, y lo mejor que puede decirse de su trabajo es que se halla á la altura de lo que podía esperarse de él.

En 27 del mismo mes, la de Coruña, por D. Rafael Balsa de la Vega. Es un excelente trabajo, muy bien documentado, prueba fehaciente de un gran conocimiento de la Arqueología y el Arte español, y de verdadera investigación, porque se describen y representan en él objetos y monumentos que eran muy poco ó nada conocidos.

En 15 de Febrero, la de León, por D. Manuel Gómez Moreno. Fué éste el arqueólogo á quien se encomendaron los primeros estudios de las riquezas atesoradas en las provincias; ha presentado ya otras Memorias calificadas de notables por los que las han examinado, y la última que ahora citamos no desmerece ciertamente de las anteriores.

En 14 de Octubre, la de Toledo, por el Sr. Conde de Cedillo. Es muy voluminosa y en ella se describe sólo la provincia sin comprender la capital. El Conde de Cedillo domina la Arqueología y conoce á fondo esta comarca; se hallaba así en excelentes condiciones para realizar una obra excepcional. Hay en ella verdaderos descubrimientos, y de importancia, para la historia del Arte.

Este año pueden alabarse en estricta justicia las Memorias presentadas; ya daremos cuenta de lo que adelantan las Memorias encomendadas á otros investigadores y el juicio imparcial que nos merezcan.

Excavaciones en Mérida.

El Sr. Mélida dió cuenta ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del resultado hasta ahora obtenido en las excavaciones que bajo su dirección se han emprendido en Mérida. Dijo que entre los monumentos medio enterrados que acreditan la importancia excepcional alcanzada por *Emerita Augusta* entre las ciudades de la España romana, se halla el Teatro y que en él se plantearon las excavaciones, desde el ángulo ó extremo derecho del hemiciclo hacia el centro.

Que abriendo una zanja de 7,10 metros de profundidad, se pudo llegar al pavimento de mármoles de colores del medio punto libre ú *orchestra*, descubriendo veinticuatro filas de asientos de la gradería baja, destinada á los Patricios.

Que fué asimismo descubierta la galería lateral de salida al dicho medio punto con su dovelage de granito, en parte destruído, y la línea de la escena; todo lo cual señala singulares analogías de este Teatro con el de Herculano.

Que se han descubierto, además, grandes y hermosos restos de la columnata de fondo de la escena, obra suntuosa, con fuertes monolitos de mármol gris, de cuatro metros ochenta de longitud con basas y capiteles corintios de mármol blanco, que dan en total á las columnas seis metros de altura; más restos del entablamento, especialmente de la cornisa de mármol blanco finamente labrada, peregrinos trozos de ornamentación, fragmentos de estatuas femeniles de mármol y del decorado de los muros de la escena en relieve, de estuco blanco sobre fondo azul, como se ven en Pompeya y en Roma.

Que como hallazgos particulares son de señalar: 1.°, un gran sillar de granito de cuatro metros sesenta de longitud y 0,70 de espesor, el cual sirvió de coronamiento al arco de salida de dicha galería lateral al medio punto, y en cuyo frente, entre molduras, aparece grabada en una sola línea y en caracteres augusteos, una hermosa inscripción con el nombre de Agripa, cuando ejercía por tercera vez el Consulado y la tribunicia potestad, lo que corresponde al año diez y seis antes de Jesucristo, pues es la fecha en que se construyó el Teatro emeritense; y 2.°, un costado esculpido en mármol figurando una esfinge de la silla consular ó presidencial de los juegos escénicos.

El Sr. Mélida terminó este relato, que la Academia escuchó con interés, examinando al propio tiempo las fotografías que presentó, con un elogio de los individuos de la Sub-comisión de Monumentos de Mérida, que le han auxiliado eficazmente en los trabajos de las excavaciones, en especial D. Alfredo Pulido y D. Maximiliano Macías, Correspondientes de esta Academia.

Monumentos públicos.

Monumento de Segovia.—En el mes de Julio se inauguró en Segovia, en la amplia explanada que precede al Alcázar, este monumento, mandado levantar hace ya muchos años por las Cortes de Cádiz, y erigido en nuestros días.

Hizo el proyecto y le ha realizado Aniceto Marinas, en forma de que sea una gloria brillante y legítima de la escultura española y una honra del país; porque en aquella combinación de bronces y mármoles luce alta idealidad, sentimiento de la Patria, realismo á la vez de buena ley, conocimiento de los rasgos de nuestra raza en los relieves, majestad augusta en las grandes figuras alegóricas y movimiento justo en la representación de dos de los episodios de la lucha en el Parque de Monteleón.

Marinas se ha acreditado una vez más de hombre que piensa y siente hondo al mismo tiempo las obras que se propone realizar y de muy maestro en la factura, mereciendo los plácemes, tanto de los grandes devotos de las Bellas Artes, como de todos los buenos españoles que aman las glorias de su Patria, sin que esto signifique sentimientos de hostilidad para los demás pueblos.

Se han erigido también, están adelantados en su construcción ó se ha puesto la primera piedra de los siguientes monumentos:

En Salamanca.—Levantado por suscripción popular, el del Padre Cámara, Prelado sabio de la Orden Agustiniana y notable orador sagrado. Es muy sencillo, compuesto de un bello pedestal trazado por el arquitecto Enrique María Repullés y Vargas y de una hermosa estatua, obra también de Aniceto Marinas; pero produce gratísima impresión el conjunto y acredita la intervención de dos maestros.

En Zaragoza.—El destinado á conmemorar su Exposición, en que se ha simbolizado un canto á la vez á la energía y á la paz, algo como una declaración de que la que fué fuerza militar dedicada en 1808 y 1809 á la defensa de la ciudad, se ha transformado hoy en las actividades destinadas á fomentar su riqueza y engrandecerla. Está en él bien sentido el asunto y es buena la ejecución del modelo. Le han concebido el arquitecto *Sr. Magdalena,* perdido ya para el Arte patrio, y los hermanos *Oslé,* escultores.

En Madrid.—Lápida dedicada por el Cuerpo de Sanidad Militar á sus compañeros muertos en acción de guerra. Colocada en el Hospital Militar de Carabanchel y descubierta solemnemente el 22 de Junio. Es también una buena obra de Eduardo Barrón.

En Barcelona.—El conmemorativo de las glorias españolas en las dos guerras de Africa de 1860 y 1909. Se colocó la primera piedra en Julio. *La Ilustración Española y Americana* ha publicado varios gra-

bados del acto, y del modelo del monumento, y á juzgar por su reproducción es ésta una obra original y de efecto. Es autor del proyecto el arquitecto D. Augusto Font.

En Puente de San Miguel (Santander).—El busto del Dr. D. Diego de Argumosa y Obregón, célebre profesor y cirujano español, por el escultor Sr. Quintana. Se ha hecho por suscripción pública y han tomado la iniciativa en este asunto el escritor y abogado montañés don Buenaventura Rodríguez Paretes, hombre muy erudito, y el eminente médico D. Eugenio Gutiérrez, Conde de San Diego. Aquella cabeza y aquel rostro tienen mucha personalidad y acreditan al artista.

En Santander.—El dedicado á nuestro gran novelista Pereda, por el escultor Coullaut Valera, que obtuvo ya en 1905 y en 1906 dos premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: uno por la lápida para el centenario del Quijote que se ha colocado en la calle de Atocha y otro en el concurso ordinario. Para el monumento á Pereda ha modelado la estatua muy hermosa de este escritor y bellos relieves con pasajes de sus novelas *Sotileza*, *El Sabor de la Tierruca*, *Peñas Arriba, La Puchera* y otros escritos.

Se han presentado también modelos para los siguientes:

En Valencia.—El que se erigirá en el Paseo de la Gran Vía en honor de los héroes del Rif, siendo los autores del proyecto el arquitecto señor Rodríguez y el escultor Sr. Marco.

En Madrid.—Primero: el dedicado á la Musa popular madrileña, representada por los escritores D. Ramón de la Cruz y D. Ricardo de la Vega, y los maestros compositores D. Francisco Asenjo Barbieri y don Federico Chueca, por el escultor Coullaut Valera.

Segundo: el que recordará al capitán D. Vicente Moreno, héroe y mártir de la guerra de la Independencia, por el arquitecto D. Daniel Rubio y el escultor D. Francisco Palma.

En Bailén.—El conmemorativo de las batallas de las Navas de Tolosa y Bailén, por el arquitecto D. Antonio Merlo y el escultor D. Jacinto Higuera.

Este movimiento demuestra de un modo fehaciente que España se encuentra hoy á grandísima altura sobre aquellos años en que *Solá* mandaba regalado desde Roma el grupo de Daoiz y Velarde, y no había en el país dinero para hacer el pedestal y colocarle, ni del Estado, ni por suscripción del cuerpo de Artillería.

No en España, pero sí por suscripción entre españoles y por el escultor español Antonio Coll y Pi, se ha levantado en Santiago de Chile el monumento á Alonso de Ercilla, el gran poeta y valiente capitán, con el bello y sentido grupo colocado encima de un sencillo pedestal.

La Mezquita de Córdoba ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El Sr. D. Rodrigo Amador usó de la palabra en una de las últimas sesiones de este Cuerpo artístico para felicitar con su gran autoridad al señor Velázquez por la «hermosa restauración que está realizando de la Mezquita de Córdoba y censurar al mismo tiempo la inscripción tallada en la puerta occidental que da frente al Palacio Episcopal, pidiendo que se substituya por versículos del Korán, que es, á su juicio, lo más apropiado.

Las razones en que apoyó su proposición son las siguientes:

La primera razón es la que siendo de carácter conmemorativo el epígrafe colocado en dicha puerta por el Sr. Velázquez, nadie, ni aun los mismos musulmanes que van á Córdoba, se enterarían de lo que dice, pues son muy contados los que saben leer los caracteres cúficos, en los cuales se declara textualmente:

«En el nombre de Dios santo. Mandó el Rey Alfonso, hijo de Alfonso ¡ayúdele Dios y le proteja! á su Ministro Lorenzo Domínguez Pascual restaurar esta puerta, bajo la dirección del geómetra ó arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, y se terminó con la ayuda de Dios, en el año 1904 del Mesías.»

Tratándose de conmemorar la obra, consignando el nombre del Rey, el del Ministro que dictó la disposición, el del arquitecto que hizo la restauración y la fecha en que la de aquella puerta quedó terminada, natural es que, para que todos se enteren, se coloque en el muro una lápida conteniendo en latín ó en castellano, que sería lo mejor, el oportuno epígrafe; pues conmemorar en forma de que nadie se entere, ó se enteren sólo unos cuantos, no es conmemorar; y como con el epígrafe en arábigo y signos cúficos la conmemoración no se consigue, resulta el dicho epígrafe completamente inútil, y una verdadera superchería que ofende la seriedad de la obra y la de cuantos en ella han interve-

nido. Siendo como es desconocida la naturaleza del epígrafe que en la expresada puerta hubieron de tallar, cuando la labraron, los artífices musulmanes de los días de Al-Hakem II, lo que juzga el Sr. Amador de los Ríos más acertado y más de acuerdo con la naturaleza del monumento, es, como deja dicho, que se talle una inscripción koránica á semejanza de las que hay en varias de las otras puertas. De este modo, la reintegración es racional, y no se corre el riesgo de que nadie la censure, como ocurre ahora.

La segunda razón es la de que en el supuesto inadmisible de que semejante epígrafe hubiere de subsistir, se haría preciso redactarle con arreglo á las fórmulas propias en la indicada clase de inscripciones. Jamás los cristianos, al escribir en lengua arábiga, encabezaron sus escritos con la fórmula «En el nombre de Dios santo», que se lee en el epígrafe en substitución de la musulmana «En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso», sino con la de «En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo», por la cual debería ser en todo caso reemplazada la que hoy figura. Tampoco se dijo nunca tan secamente en los epígrafes conmemorativos «Mandó el Rey fulano, hijo de fulano», y, por tanto, debería modificarse la redacción de esta parte del epígrafe, corrigiendo de paso el nombre de *Alfonso*, el cual se escribió en arábigo *Adefonso,* transcripción de *Ildefonso,* diciendo: «Mandó el siervo de Dios Adefonso, Rey de Al-Andálus (España) ¡ayúdele Dios y le proteja, hijo del excelso Rey de Al-Andálus Adefonso el Pacificador *(As-Salih)* ¡Dios le haya perdonado!»; y por cierto que en la palabra *hijo* de la inscripción actual se ha omitido el *alif*, que es la primera letra del nombre. Había necesidad de reemplazar la palabra *geómetra*, que en sentido translaticio puede equivaler á la de *arquitecto*, con la frase emplea la por los musulmanes para designar al referido *arquitecto*, á quien llaman jefe ó director ó maestro de los constructores *(sálih albanin)*, y en lugar de *gua tomma* «y se terminó», decir *fa tomma,* que es lo que se expresa en todos los epígrafes de esta naturaleza.

Preciso sería también corregir la omisión cometida en el nombre Ricardo, que dice sólo Ricar, por no haber puesto la última silaba, y reformar el trazado de la letra *he* en la palabra *al mohnadis*, geómetra, que no es el natural del cúfico del Califato.

Todo esto demuestra que no puede aceptarse el epigrafe bajo ningún concepto, y que debe ser substituido, cual repito, por versiculos

del Korán apropiados, pues si bien es verdad que pocos han de ser los que entiendan el epígrafe en arábigo y signos cúficos, que para la mayoría de la gente ha de pasar inadvertido, no por ello deja de ser cosa censurable, impropia y aun indigna del monumento, ni deja de ser defectuoso, ni censurable: que lo malo, no por ser hecho en las sombras de la noche y conocido de pocos, deja nunca de ser malo, y el crimen, por oculto que esté, deja de ser crimen.

Es, por tanto, incomprensible, en el buen juicio del Sr. Velázquez, la insistencia con que defiende la inscripción, por lo cual el Sr. Amador de los Ríos ruega á la Academia que resuelva el caso; dicho señor ha creído deber suyo llamar la atención del Sr. Velázquez y de la Academia acerca de la impropiedad de la inscripción en aquel sitio, en aquel idioma y en la forma en que figura.

Por lo que respecta á la techumbre, de la que decía el poeta Mohammad Al-Baluní:

Ved en ella el oro, cual encendido fuego, sobre sus techumbres, brillar como el rayo que atraviesa los cielos,

el Sr. Amador de los Ríos desea hacer constar que en la obra de Abd-er-Rahman I, que es á la que el poeta se refiere, debió resplandecer el oro, cuando de él se hablaba entonces; que si el Edrisi, ya en el siglo XII de nuestra Era, no hace mención del oro—como ya hizo constar el señor Amador de los Ríos en sus *Inscripciones árabes de Córdoba*—, pudo ser ó porque desde el siglo VIII al XII se apagó el brillo de los dorados, ó porque en la ampliación de Al-Hakem II, y luego en la de Al-Manzor ya no se empleó el dorado en la techumbre; pero no puede achacarse á mera fantasía del poeta la rotunda afirmación que hace en sus versos, ni el Sr. Velázquez puede asegurar lo contrario, pues los tableros originales que le han servido de modelo, y de que hay trozos en el Museo Arqueológico Nacional, pudieran muy bien ser de cualquiera de las últimas ampliaciones notadas, y no de la primera Mezquita de Abd-er-Rahman I y el Hixém I; pero que esto, en resumen, no era cosa de transcendencia.

Habló después el Sr. Amador de los Ríos de los fragmentos cerámicos que presentaba el Sr. Velázquez y que había éste recogido en las excavaciones de *Medina-Az-Zahra*, y advirtiendo en uno de ellos restos de inscripción cúfica, trató de demostrar la importancia que en to-

dos sentidos tenía dicho fragmento, pues no consintiendo el dibujo de algunos de los signos cúficos ser llevado el objeto á los días del Califato, demostraba que aquella insigne población había sobrevivido á la época en que se dice destruída, pues en ella habitaban en el siglo XI gentes que usaban platos de la importancia que revela el fragmento á que alude.

Y rogando á la Academia le dispensara la demostración gráfica de lo que decía respecto de este último punto, volvió á encarecer los méritos contraídos por el Sr. Velázquez en la restauración de la Mezquita-Aljama de Córdoba, y á suplicarla la librase de la mancha que sobre su labor artística arroja el malhadado epígrafe conmemorativo, que nadie ó muy pocos han de entender, que resulta así por completo inútil, que es pueril é impropio del monumento, y que además no cumple las condiciones y las leyes de la epigrafía.

La representación de España en el Congreso Numismático y del Arte de la Medalla en Bruselas.

Entre las solemnidades celebradas con motivo de la Exposición Universal, no fué de las menos importantes el Congreso á que nos referimos.

Nuestro compañero el Dr. D. Pablo Bosch, delegado oficial del Gobierno español, ha sabido dejar nuestro nombre á una altura á que sólo él podía haberle elevado. Su presencia en este Congreso ha sido recibida con las mayores simpatías, á las que le hacen acreedor sus especiales condiciones para representación tan honorífica.

A más de haber presentado todas las medallas conocidas del célebre Rutilio Gacci, de cuyo descubrimiento dimos cuenta en su tiempo, leyó una Memoria sobre el mismo, que fué aplaudidísima, no sólo por su gallardo estilo, cuanto por el interés que despierta todo lo que se refiere á los autores de esos monumentos tan grandes por su arte como reducidos por sus dimensiones, pero que vienen á constituir los documentos más fehacientes de nuestros hechos históricos.

También presentó al Congreso trabajos tan notables como los del Sr. Sentenach sobre «el maravedí y el escudo de España», y los de los

Sres. D. Ignacio Calvo, jefe de nuestro gabinete Numismático en el Museo Arqueológico, y del Sr. D. Narciso Liñán, de la misma dependencia, sobre el intercambio de monedas y medallas entre las colecciones públicas, que fueron objeto de los mayores elogios por los congresistas, muy gratamente impresionados al ver que entre nosotros se presta una atención tan inteligente á estos estudios

Inventario de los cuadros y esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ha adelantado ya mucho desde la última vez que nos ocupamos en este asunto. El inteligente oficial mayor de la Secretaría, D. Tomás Cordobés, auxiliado muy diestramente por D. Isaac Cano, que está también empleado en la misma dependencia, llevan ya redactadas cuatrocientas papeletas y reunidos los materiales para redactar en breve plazo las demás.

Tienen aquellas colecciones el interés de estar escrita en ellas la historia del movimiento artístico en los siglos XVIII y XIX, y representan además el único museo que queda en el centro de Madrid para declarar ante los extranjeros que la capital de España es algo más que una ciudad de oficinas.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

ÍNDICE POR MATERIAS

ÍNDICE POR AUTORES

ÍNDICE DE LÁMINAS

(Las Pinturas y Esculturas están por el orden alfabético de sus autores.)

